

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

Giovanni Azzaroni, Laura Budriesi, Cristiana Natali

Danzare l'Africa oggi

Eredità culturali, trasformazioni, nuovi immaginari

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 9

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University) Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2018

n. 9

DANZARE L'AFRICA OGGI.

Eredità culturali, trasformazioni, nuovi immaginari

Giovanni Azzaroni, Laura Budriesi, Cristiana Natali (a cura di)

ISBN 9788854970052

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Giovanni Azzaroni – Laura Budriesi – Cristiana Natali
a cura di

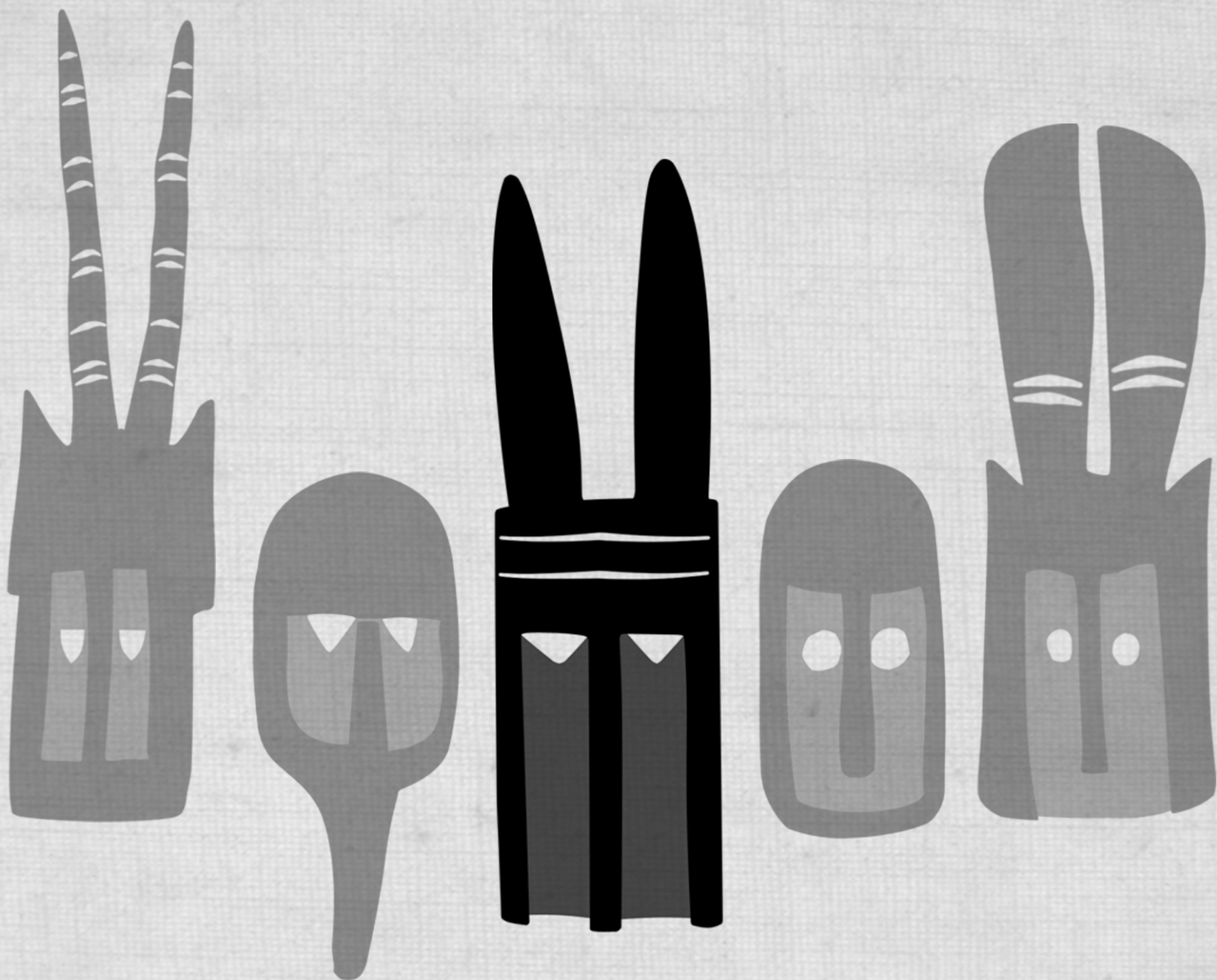
DANZARE L'AFRICA OGGI.
Eredità culturali, trasformazioni, nuovi immaginari

Assistenza redazionale di Cinzia Toscano



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 9



Indice

1 *Introduzione*

di Giovanni Azzaroni

18 *I. Posseduti dal jinn del cinema: filmare le danze di possessione in Marocco*

di Nico Staiti e Silvia Bruni

I.1 Bibliografia p.24

26 *II. Dal primitivismo all'autenticità. Le danze africane tra vecchi e nuovi stereotipi*

di Cristiana Natali

II.1 *L'eredità dell'evoluzionismo di matrice ottocentesca* p. 26; II.2 *L'applicazione dello stereotipo ai manuali di storia della danza* p.33; II.3 *Le danze africane e i nuovi stereotipi* p. 36; II.4 *Una parentesi storica* p.39; II.5 *Predisposizione culturale e predisposizione naturale* p.43; II.6 *Bibliografia* p.48.

53 *III. Un assolo lungo ottant'anni. Riflessioni antropologiche a partire dalle danze di corte mangbetu*

di Stefano Allovio

III.1 *Schweinfurth e la mitizzazione dei Mangbetu* p.53; III.2 *Okondo e l'arte mangbetu* p.55; III.3 *Un profluvio di immagini* p.58; III.4 *African Reflections* p.61; III.5 *Intelligenza e polisemia* p.64; III.6 *Bibliografia* p.70.

77 *IV. Danza africana: l'arte di presentificare*

di Katia Genero

84 *V. L'Escale 32. Diario di bordo italo-tunisino tra rap e Händel. Un viaggio inizia to nei centri sociali della periferia di Tunisi e terminato con uno spettacolo ai piedi del Sahara. Passando da Lampedusa e San Lazzaro di Savena-Bologna*

di Andrea Paolucci

91 *VI. I sogni di Mandiaye, griot per vocazione*

di Marco Martinelli

104 VII. *Le danze come pratica liminale*

di Pietro Floridia

VII.1 *Il luogo* p.104; VII.2 *Il riconoscimento* p.106; VII.3 *Il cerchio*, p.106; VII.4 *La parola* p.107.

109 VIII. *Sufismo, «fantasia» e performances femminili nell'Eritrea coloniale*

di Silvia Bruzzi

VIII.1 *Corpi di donne in movimento tra immaginazione e desiderio* p.109; VIII.2 *Danze femminili e ritualità sufi* p.111; VIII.3 *Spazi interni di performances femminili sufi: tra spettacolo, turismo e spiritualità* p.118; VIII.4 *Bibliografia* p.120.

128 IX. *Da Kpaana a Janz: dinamiche coreografiche nel Ghana Nordoccidentale*

di Cesare Poppi

IX.1 *Introduzione* p.128; IX.2 *Damba ed i Capitanati* p.129; IX.3 *Lo scenario nei villaggi* p.133; IX.4 *Venti dal Sud: Konsah e Kalchah* p.136; IX.5 *Ritorno al villaggio: Sigma ed Ejo* p.138; IX.6 *Nuovi Tempi, Nuovi Ritmi: Janz e Kontruh* p.143; IX.7 *Conclusioni* p.145; IX.8 *Bibliografia* p.146.

156 X. *Lo zar Seifou Tchenger allo specchio di Abba (padre) G.M.*

Una testimonianza sulla musica azmari all'interno dei culti di possessione in Etiopia

di Laura Budriesi

X.1 *Penetrazione* p.156; X.2 *Attraverso lo specchio* p.161; X.3 *Il sapere musicale degli azmari* p. 164; X.4 *Spiriti guerrieri* p. 167; X.5 *La danza che rugge* p.168; X.6 *Bibliografia* p.172.

176 XI. *Africa questa (s)conosciuta: ritualità del «continente nero» secondo i Mondo Movie di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi*

di Davide Turrini

XI.1 *Mondo Cane: rappresentazione dell'altro da sé, falsificazione del reale fino allo snuf movie* p.178; XI.2 *Mondo cane 2: derisione dissacrante e suicidio in diretta* p.179; XI.3 *Africa Addio: l'apoteosi del colonialismo razzista del cinema jacopettiano* p.181; XI.4 *Bibliografia* p.184.

185 XII. *Nominando l'altro: intervento per una Pedagogia AlterCulturale*
di Enrico Masi

XII.1 *Affermazione del nuovo colonialismo* p.186; XII.2 *Bibliografia* p.194.

196 XIII. *La Platea e il Cerchio*
di Linda Pasina

XIII.1 *Il griot* p.197; XIII.2 *Danza, musica e società moderna* p.199; XIII.3 *La religione* p.201; XIII.4 *Lo sport* p.202; XIII.5 *Il Simb* p.203; XIII.6 *Le riunioni delle donne* p.204; XIII.7 *Il parlamento del Sabàr* p.204; XIII.8 *Mandiaye N'Diaye. L'incontro tra platea e cerchio* p.206; XIII.9 *Bibliografia* p.208.

212 XIV. *Jean Rouch ovvero un antropologo racconta con la cinepresa*
di Giovanni Azzaroni

XIV.1 *Bibliografia* p.227.

231 *Abstract (ita/eng)*

239 *Profilo Autori*

Introduzione

di Giovanni Azzaroni

L'odierna realtà planetaria, come l'ha definita Ugo Fabietti, ha definitivamente cancellato la visione del mondo come un insieme frammentato di culture, società, tribù, etnie, visioni che per molto tempo era stata sottoscritta dall'antropologia e dalle scienze sociali. Non vi è dubbio che pensare a un mondo rappresentato da molteplici strutture, una diversa dall'altra e spesso non comunicanti, sia più facile che intenderlo come un magma in un continuo movimento eracliteo che sempre muta e che sia difficile afferrare. Tale visione era viziata anche da etnocentrismo perché introduceva il pensiero di un mondo statico e immobile – quello dell'«altro» – in contrapposizione a quello della civiltà, l'Occidentale, naturalmente. Dalle perplessità iniziali alla comprensione il passo è stato abbastanza breve, gli inizi degli anni Settanta del secolo scorso, per giungere a una maturazione negli anni Ottanta con Arjun Appadurai, che fu tra i primi a elaborare una teoria scientifica di questa nuova e diversa filosofia. Ulf Hannerz, con la teorizzazione dell'«ecumene globale» nel 1992, e Marc Augé, con la nozione di «surmodernità» nel 1994, hanno proposto formulazioni tendenti a evidenziare i processi in atto, nel senso di comprendere nuove forme di interazione culturale tra le varie parti del mondo nel rispetto delle diversità culturali. La visione e la comprensione di un mondo sempre più complesso comportano che sguardo e mondo interagiscono reciprocamente scambiandosi informazioni al di fuori e al di dentro del vissuto interagente, per dirla con Merleau-Ponty. Scrive Ugo Fabietti a proposito della surmodernità¹:

«Ricordiamo che la nozione di surmodernità (*surmodernité*) rinvia, in Augé, all'idea di una modernità "in eccesso" e mediante la quale egli indica tre tendenze tipiche del mondo attuale: l'accelerazione della storia, il restringimento dello spazio e l'individuazione dei destini. Tali tendenze, dal canto loro, sono presentate da Augé come i rispettivi effetti di: a) un eccesso di eventi di cui siamo informati e che rende la storia difficilmente pensabile; b) un eccesso di immagini (veicolate dai media) che riportano a noi, in quanto individui, l'intero spazio del mondo; infine, c) un eccesso di riferimenti individuali che si traduce in una "solitudine"

¹ U. Fabietti, *Prefazione all'edizione italiana*, in A. Appadurai, *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Milano, Cortina Editore, 2014, p. IX, *nota*. Le citazioni sono tratte da M. Augé, *Storie del presente. Per un'antropologia dei mondi contemporanei*, Milano, il Saggiatore, 1997.

dell'individuo: condizione, quest'ultima, cui concorrerebbero, da un lato, la secolarizzazione intesa come minore importanza, rispetto al passato, delle dimensioni religiose nella vita sociale e, dall'altro, la "fine delle ideologie", ossia la fine delle grandi teorie sociali che prospettavano un futuro con determinate caratteristiche di uguaglianza, ordine, giustizia sociale ecc. Appadurai preciserebbe che quest'ultimo punto, oltre che discutibile in relazione a una concezione della secolarizzazione come ancora troppo dipendente dalle categorie classiche della modernizzazione, è anche, e forse soprattutto, determinato dalle logiche del capitale finanziario, il cui funzionamento rende gli individui "soli" e insicuri in mezzo a un mare di imprevedibilità [...].».

Il futuro come fatto culturale in una prospettiva antropologica andrebbe inteso come l'aspirazione e la speranza che sia possibile immaginare un mondo in cui possano convivere le diversità culturali ispirandosi a una dimensione umana della decodificazione dei problemi etici, religiosi, sociali politici, di costume. In *Modernità in polvere*, Appadurai sostiene che il vocabolo cultura dovrebbe essere sostituito dall'aggettivo «culturale», unitamente a «un sostantivo di cui si voglia sottolineare il carattere mobile, fluido, relativo, cioè "culturalmente costruito", al quale la parola "cultura", così come è spesso usata, molto spesso invece non rimanda. La sfera del "culturale" è infatti un campo mobile, instabile, da cui emergono e scompaiono continuamente nuovi significati. Conferire al concetto di cultura una capacità descrittiva assoluta e un potere denotativo definitivo equivale – sostiene Appadurai – ad avvicinarlo all'idea di "razza"»². Negli ultimi anni l'antropologia ha dimostrato un interesse crescente per i problemi relativi alla globalizzazione, ad esempio migrazione, mediazione, medicina, scienza e tecnologia. Tuttavia i temi paludati e classici dell'antropologia, cultura, diversità, struttura, significato e costume, permangono e continuano a rinviare a strutture rigide che tendono a fissarsi *quasi* in maniera definitiva nelle diverse società, nonostante questa visione continui *sempre più* a essere messa in discussione. Tenendo conto pertanto del

«rischio che il futuro della natura sarà determinato in modo decisivo dal riscaldamento globale, dal degrado ambientale e dal futuro probabilmente breve della nostra specie, è vitale progettare in modo collaborativo e costruire una solida antropologia del futuro. Ciò richiede un

² *Ibidem* p. XI, nota.

impegno su vasta scala con la varietà di idee sul *welfare* umano e sulla buona vita che oggi ci circondano e che sopravvivono nei nostri archivi del passato. Una simile ricerca non può più accontentarsi dell'analisi del gabinetto delle curiosità che ai suoi albori l'antropologia ha aperto ai nostri occhi. Essa richiede un ampio dibattito sui modi migliori di progettare l'umanità in quello che potrebbe benissimo essere il suo ultimo capitolo nella misteriosa storia della natura vista come un tutto. In questo senso, l'antropologia del futuro e il futuro dell'antropologia possono davvero fornirsi a vicenda le migliori energie critiche»³.

Nella seconda metà del XIX secolo, le scienze sociali e la sociologia misero al centro delle loro ricerche e dei loro studi il passaggio dalle società fondate su sentimenti condivisi alle società che prediligevano il contratto, di conseguenza l'antropologia rivolse i propri interessi sia alle società del passato sia a quelle che parevano intangibili all'espansione della modernità occidentale. Partendo da questi presupposti, che possono indurre pericolose devianze e interpretazioni facinorose, il movimento colonialista e gli stati colonialisti intesero *l'intangibilità all'espansione della modernità occidentale* come una necessaria e implicita richiesta di intervenire per portare la civiltà a popolazioni selvagge e prive di cultura⁴. Le conseguenze di questa visione è una storia che ancora manifesta drammatiche conseguenze con le quali il mondo occidentale si confronta quotidianamente.

Pensare di costruire una visione sistematica di un futuro globale con un approccio antropologico richiede, secondo Appadurai, di esaminare l'interazione tra tre significative preoccupazioni dell'uomo, che modellano il futuro come fatto culturale: l'immaginazione, la previsione e l'aspirazione considerate forme di lavoro. L'immaginazione sottende una applicazione e una energia quotidiana, rinnovantesi continuamente, non solo presente nei sogni, nelle fantasie e in situazioni di euforia o di creatività, resi famosi da Émile Durkheim nel suo saggio *Forme elementari della vita religiosa*. Negli studi antropologici il potere dell'immaginazione è stato spesso identificato con i «momenti liminali» definiti da Victor Turner stati particolari di coscienza di sciamani, profeti, iniziati, ineludibile *topos* nei riti iniziatici. Nella storia dell'antropologia l'analisi del mito e del rituale è impreziosita da attività dell'immaginazione, anche se non sempre questa considerazione si rivolge «al quotidiano lavoro sociale della produzione di località»⁵. Il mito è

³ A. Appadurai, *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, cit., pp. 11-12.

⁴ *Ibidem*, p. 393.

⁵ *Ibidem*, p. 395.

polisemico, presenta momenti molteplici, comuni oppure opposti, perché la successione degli avvenimenti che lo costituiscono non è determinata da alcuna regola di logica o di continuità. Nonostante ogni relazione sia possibile, così come la loro arbitrarietà li caratterizzi indelebilmente, i miti sono presenti in diverse regioni del mondo, lontane nel tempo e nello spazio, con i medesimi caratteri e le medesime particolarità. Ma se il contenuto del mito è del tutto contingente, si è chiesto Claude Lévi-Strauss⁶,

«come si spiega che, da un capo all'altro delle terra i miti si assomigliano così tanto?

Solo a condizione di acquistare coscienza di questa fondamentale antinomia, che dipende dalla natura del mito, potremo sperare di risolverlo. Questa contraddizione assomiglia infatti a quella che per primi hanno scoperto i filosofi che si sono interessati al linguaggio, e, perché la linguistica potesse costituirsi come scienza, fu anzitutto necessario togliere una simile ipoteca. Gli antichi filosofi ragionavano sul linguaggio come continuiamo a fare sulla mitologia. Constatavano che in ogni lingua, alcuni gruppi di suoni corrispondevano a sensi determinati, e cercavano disperatamente di capire quale necessità interna unisse mai quei *sensi* a quei *suoni*. L'impresa era vana, poiché gli stessi suoni si ritrovavano in altre lingue, ma collegati a sensi diversi. La contraddizione fu perciò risolta solo il giorno in cui ci si accorse che la funzione significativa della lingua non è direttamente collegata ai suoni stessi, ma alla maniera in cui i suoni si trovano combinati fra loro».

I lavori di Victor Turner sulla drammatizzazione sociale, di Clifford Geertz sui combattimenti dei galli a Bali e di Claude Lévi-Strauss sul pensiero totemico hanno fondamentalmente contribuito a rendere esplicita la teoria che l'immaginazione sia parte fondante dei meccanismi primari della riproduzione sociale. Sulla stessa linea anche Pierre Bourdieu, che contrappone il calcolo, la strategia e l'improvvisazione alla logica dell'*habitus*.

Per ipotizzare una antropologia del futuro si rende necessario esaminare la tensione esistente tra due etiche, che Appadurai chiama etica della possibilità ed etica della probabilità. L'etica della possibilità può essere definita come quel complesso di visioni, previsioni, sentimenti, modi di pensare e di agire che allargano il campo dell'immaginazione e della speranza per giungere a ipotizzare un vivere critico, informato e solidale, degno di essere vissuto. Questa etica è parte

⁶ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano, il Saggiatore, 1966, p. 233.

integrante dei movimenti transnazionali della società civile, delle organizzazioni democratiche progressiste e della politica della speranza. L'etica della probabilità comporta modi di pensare, sentire e agire che Michel Foucault ha evidenziato come i principali pericoli dei moderni sistemi di diagnosi, conteggio e contabilità, generalmente «collegati alla crescita del capitalismo dell'azzardo, che specula sulle catastrofi e tende a scommettere sui disastri. Si tratta di un'etica, quest'ultima, che si lega a forme amorali di capitale globale, di Stati corrotti e di avventurismi privati di ogni genere»⁷.

L'aspirazione è una capacità sociale e collettiva che consente di poter pensare di modificare il proprio *status*, è una capacità culturale che si rinvigorisce partendo dai sistemi locali di valore, di significato, di dissenso e di comunicazione. La sua forma è universale, la sua forza è locale e non può essere divisa dal linguaggio, dai valori sociali, dalle storie e dalle norme istituzionali. La speranza equivale al lavoro politico dell'immaginazione in un contesto in cui l'aspirazione sia considerata un elemento fondamentale nella costruzione di un futuro inteso come fatto culturale. Per dimostrare come la capacità di aspirare sia una capacità culturale potrebbe essere utile cercare il significato delle idee di buona vita in differenti società. Da una simile analisi emergerebbe che «queste convergenze globali nella ricerca della prosperità, della mobilità e dell'ascolto traggono ancora la propria forza da configurazioni di valori morali e religiosi che restano in grande misura locali e variabili. Tali configurazioni si possono riscontrare nella varietà di immagini della buona vita che ancora caratterizzano il nostro mondo»⁸. I sistemi culturali sono un insieme di norme, di pratiche e di storie che rendono possibile l'aspirazione a una buona vita con percorsi percepibili e concreti. Questi presupposti comportano

«una presa di distanza dall'enfasi antropologica sulle culture quali logiche della riproduzione a favore di un ritratto più pieno, in cui anche i sistemi culturali diano forma a specifiche immagini della buona vita come mappa del viaggio da qui a lì e da ora ad allora, quale parte della morale della vita quotidiana. Un tale approccio alle idee della buona vita come idee di pregio e sistematicamente variabili sarebbe un passo importante per comprendere che cosa significhi asserire, come ho fatto, che la capacità di aspirare è una capacità culturale, sebbene una

⁷ A. Appadurai, *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, cit., p. 405.

⁸ *Ibidem*, p. 398.

capacità che, per quanto concerne il riconoscimento e la ridistribuzione, è dovunque la chiave per cambiare le condizioni dello *status quo*»⁹.

Il concetto di modernità può essere ricondotto a quelle teorie che «dichiarano di essere applicabili universalmente e desiderano di esserlo». Il progetto dell'Illuminismo, che come hanno sostenuto Horkheimer e Adorno, «è totalitario più di qualunque sistema. Non in ciò che gli hanno sempre rimproverato i suoi nemici romantici – metodo analitico, riduzione agli elementi, riflessione dissolvante – è la sua falsità ma in ciò che per esso il progresso è deciso in anticipo»¹⁰, tendeva a creare persone che raggiunto l'obiettivo perseguito non avrebbero desiderato altro che diventare moderne. Questa idea si giustifica e si conferma in se stessa e ha suscitato molte critiche e dissensi nelle riflessioni teoriche e nella vita quotidiana, proprio per la sua insita retorica. La teoria sociale occidentale ha presentato una profonda problematicità nel momento in cui ha cercato di individuare il momento specifico della drammatica e unica frattura tra passato e presente, tra tradizione e modernità, tra società tradizionale e società moderne, perché questo tentativo è fuorviante e altera i significati del cambiamento e le teorie che concernono il passato. Il mondo in cui viviamo, scrive Appadurai¹¹,

«in cui la modernità è andata in polvere una volta per tutte, consapevole di sé solo a tratti e sperimentata in modo disomogeneo, implica certamente una frattura generale con tutti i tipi di passato. Di che tipo di frattura si tratta, allora, se non è quella identificata dalla teoria della modernizzazione [...]? La teoria implicita in questo libro [*Modernità in polvere*] identifica nella comunicazione di massa e nella migrazione i suoi due principali e interconnessi elementi distintivi, e studia il loro effetto combinato sull'*opera dell'immaginazione* in quanto tratto costitutivo della soggettività moderna».

Per l'antropologia le rappresentazioni collettive sono considerate fatti sociali che trascendono i voleri individuali e interpretano la morale sociale. Secondo Appadurai anche l'immaginazione è diventata, oggi, un fatto sociale perché si è resa interprete del superamento dei classici ruoli che la caratterizzavano, e cioè la specificità dello spazio espressivo dell'arte, del mito e del rituale,

⁹ *Ibidem*, pp. 401-402.

¹⁰ M. Horkheimer e T. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 33.

¹¹ A. Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., p. 9

diventando, in molte società, una costituente del lavoro mentale delle persone che di quelle società fanno parte. Una immediata conseguenza di questa diversa percezione immaginativa può aver causate il crescere dei flussi di immigrazione ai diversi livelli della vita sociale, nazionale e globale. Flussi di immigrazione che possono essere volontari o costretti da circostanze di vita sfavorevoli, ma che sempre richiedono una capacità immaginativa per cercare di costruire nuove possibilità di vita. Vanno pure considerati coloro che abbandonano il proprio paese in cerca di lavoro, benessere e opportunità poiché i contesti che vengono lasciati sono inaccettabili. Si tratta quindi di diaspora della speranza, del terrore e della disperazione che mantengono in chi le subisce il potere dell'immaginazione e della memoria.

La modernizzazione non produrrà ovunque razionalità, puntualità, democrazia, libero mercato e un crescente prodotto interno lordo. Non si può ipotizzare che il globale stia allo spazio come il moderno sta al tempo. Per molte società

«la modernità è un altrove, così come il globale è un'onda temporale che dev'essere incrociata nel *loro* presente. La globalizzazione ha ridotto le distanze tra le élite, mutato relazioni chiave tra produttori e consumatori, spezzato molti legami tra lavoro e vita familiare e confuso i confini tra località temporanee e affetti nazionali immaginati. La modernità, oggi, sembra più pratica e meno pedagogica, più esperienziale e meno disciplinare di quanto non fosse negli anni Cinquanta e Sessanta, quando era vissuta (soprattutto da chi non faceva parte dell'élite nazionale) principalmente attraverso gli apparati propagandistici degli stati nazionali da poco indipendenti e i loro grandi leader, come Jawaharlal Nehru¹², Gamal Abdel Nasser¹³, Kwame Nkrumah¹⁴ e Sukarno¹⁵».

La globalizzazione non è la storia dell'omogeneizzazione culturale e gli studi antropologici possono fornire importanti riflessioni su questo problema. L'antropologia, per sua dichiarata natura, tende a privilegiare il culturale come momento egemone di molte pratiche. La cultura ci insegna a considerare e valutare le differenze, i contrasti e le comparazioni e «si fonda sul nucleo

¹² Politico indiano (1889-1964), esponente del Partito del Congresso vicino a posizioni socialiste, primo ministro dell'India indipendente, abolì nel 1956 il sistema delle caste.

¹³ Politico e militare egiziano (1918-1970), presidente e capo del governo dal 1954, propugnò una linea politica anticolonialista con connotazioni socialiste e panarabe, fu uno dei promotori del movimento dei paesi non allineati.

¹⁴ Politico ghanese (1909-1972) di educazione anglosassone, guidò l'indipendenza del Ghana nel 1957, fu eletto presidente nel 1960, fervente panafricanista fu deposto nel 1966 da un golpe militare.

¹⁵ Politico indonesiano (1901-1970), presidente dall'indipendenza dell'Indonesia nel 1949 sino al 1967, quando fu deposto.

contestualizzante e oppositivo della linguistica saussuriana»¹⁶, differenze, contrasti e comparazioni che sono qualità dello strutturalismo, che «abbiamo dimenticato troppo facilmente nella nostra furia di attaccarlo per le sue associazioni astoriche, formalistiche, binarie, mentaliste e testualiste»¹⁷. Nel concetto di cultura il tratto più importante è il concetto di differenza, che comporta un intrinseco valore euristico e consente di rilevare i punti di somiglianza o di contrasto tra tutti i tipi di categorie, classi, generi, ruoli, gruppi e nazioni. Ne consegue che ogni volta che attribuiamo un valore culturale a una pratica, a un concetto, a un oggetto o a una ideologia ne ammettiamo anche i suoi gradi di differenza rispetto a valori dati. Questa affermazione va ponderata con grande attenzione perché se ammettere «gradi di differenza» significa ragionare in un'ottica di relativismo culturale, questa posizione potrebbe anche indurre a classificazioni eurocentriche rispetto al secondo membro dell'equazione. Il principio selettivo deve pertanto essere utilizzato solamente per formulare diversi aspetti di contesti che sul piano culturale vanno considerati analoghi e tendenti a istituire tratti distintivi dell'identità collettiva, l'identità di gruppo. La globalizzazione non comporta l'omogeneizzazione perché nonostante le diverse società si appropriino in maniera differente, secondo le specifiche precipuità culturali, dei materiali della modernità, non viene a mancare lo spazio per lo studio di geografie, storie e linguaggi specifici, che sono le caratteristiche peculiari di quelle società. Le sfere pubbliche diasporiche, tra loro diverse, scrive Appadurai¹⁸,

«sono i crogioli di un ordine pubblico transnazionale. I motori della loro discordia sono i mass media (interattivi ed espressivi) e i movimenti di profughi, attivisti, studiosi e lavoratori. Può darsi benissimo che l'ordine postnazionale emergente si riveli non tanto un sistema di elementi omogenei (così com'è nell'attuale sistema degli stati nazionali), quanto piuttosto un sistema basato su relazioni tra elementi eterogenei: movimenti sociali, gruppi di pressione, corpi professionali, organizzazioni non governative, forze armate di polizia, corpi giudiziari. Quest'ordine emergente dovrà rispondere a una difficile domanda: riuscirà questa eterogeneità a combinarsi con alcune convenzioni minime sulle norme e sui valori, che non richiedano una stretta adesione al contratto sociale liberale della modernità occidentale? Tale questione decisiva non verrà risolta per decreto accademico, ma attraverso le negoziazioni (pacifiche e

¹⁶ A. Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., p. 21.

¹⁷ *Ivi*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 35.

violente) tra i mondi immaginati da questi differenti interessi e movimenti. Nel breve periodo, come possiamo già vedere, sarà probabilmente un mondo caratterizzato da sempre maggior barbarie e violenza. Sul lungo periodo, una volta liberate dalle costrizioni della forma nazionale, potremo forse scoprire che la libertà culturale e la giustizia nel mondo non presuppongono l'esistenza uniforme e generale dello stato nazionale. Questa eventualità perturbante potrebbe essere il lascito più eccitante per aver vissuto nella modernità in polvere».

Questa necessaria premessa ha avuto lo scopo di introdurre i temi generali di questo volume – modernità o tradizione, turismo= progresso o turismo=cancellazione della cultura tradizionale, conservazione o ripensamento in chiave moderna delle attività performative – , temi che nei paesi africani che si sono liberati dal colonialismo e sono diventati indipendenti hanno acquisita una valenza sempre più fondante. Non vi è dubbio che il turismo porti denaro, ma anche violenze che non tutte le culture sono in grado di contrastare. E quindi non sempre il miglioramento economico risulta indice di progresso. Fatalmente, in molti casi, vengono sacrificati i valori tradizionali e le nuove mode sconvolgono gli equilibri sensibilmente più precari. Il problema relativo ai rapporti che si stanno creando con lo sviluppo del turismo, che alla ricerca di mete esotiche sta raggiungendo ogni luogo del pianeta, attiene non solo popolazioni non molti anni fa praticamente irraggiungibili, ma pure gli approcci e le metodologie di studio che gli antropologi hanno applicato nelle loro ricerche. Non vi è dubbio che sia necessario un ripensamento generale che tenga conto delle mutate situazioni strutturali e che, soprattutto, si rapporti in maniera diversa con le popolazioni oggetto di indagine. Entrare nella piazza di un villaggio in un angolo della quale si erga maestoso un grande albero tra i cui rami si muova un gigantesco pitone, vivente totem, oppure entrare nella piazza di un villaggio in cui campeggi una antenna televisiva comporta approfondimenti notevolmente diversi.

La civiltà africana si specchiava nei mercati, perché l'ambiente savana-foresta creava «dei bisogni di scambio fra aree complementari»¹⁹: le donne, in maggioranza come venditrici, chiacchieravano di economia domestica e gli uomini vantavano le loro imprese di cacciatori. Il piccolo mercato rurale, oggi in via di estinzione nella tipologia indicata, obliterato da mercati di grandi dimensioni dove si possono comperare merci di ogni genere, non era solamente un luogo di scambi commerciali ma

¹⁹ C. Meillassoux, *Donne, granai e capitali. Uno studio antropologico dell'imperialismo contemporaneo*, Bologna, Zanichelli, 1978, p. 130.

anche una sorta di zona franca governata dalle donne, che gestivano gli affari senza l'intermediazione degli uomini. I prodotti agricoli venduti provenivano dai loro orti e le merci acquistate erano da loro manipolate nella preparazione di cibi; lo stesso può dirsi dei piccoli manufatti che le donne costruivano nei villaggi e cedevano scambiandoli con stoffe e oggetti d'uso. Inoltre, e non secondariamente, le donne si trasmettevano opinioni, parlavano dei mariti e dei figli, riacquistavano gli spazi negati nelle loro abitazioni.

Per non creare fraintendimenti è ora opportuno chiarire che i recipienti di plastica che hanno sostituito le *alebasses* ricavate dalle zucche non vanno certamente demonizzati per rivendicare un impossibile ritorno a una situazione edenica, ma al contrario considerati come un necessario mutamento portato dalla società dei consumi. Va solo sottolineato quanto è andato perduto: per fare un esempio tra i tanti possibili, molte *alebasses* erano abbellite da disegni e incisioni che raccontavano storie che le connettevano alla realtà del villaggio di produzione, ai suoi spiriti, talvolta agli antenati, a tutte quelle forme simboliche sulle quali si strutturava la comunità. Queste considerazioni non vanno considerate come passatiste, come il «sogno dell'antropologo», non rinnegano il presente per un passato che non può e non deve ritornare, semplicemente rilevano come con la scomparsa delle *alebasses*, piccoli libri dipinti di una cultura orale, sia andata perduta per sempre la possibilità di conoscere aspetti della vita di villaggio.

Il concetto di zona franca riferito alle donne induce una interessante analogia con un'altra zona franca caratteristica delle donne, e cioè lo stato di trance da possessione secondo la definizione di Roberto Beneduce, «esperienza quasi sempre declinata al femminile, [che] può essere messa in relazione – nelle società a economia prevalentemente agricola – con il rilievo attribuito a valori tipicamente “femminili” come l'obbedienza, la dipendenza, l'affidabilità, la responsabilità (un'ipotesi questa che ha però le sembianze di un ragionamento tautologico)»²⁰. La trance da possessione diventa uno strumento di liberazione, tutto è permesso, la donna manifesta le sue nevrosi, dà sfogo alle insoddisfazioni quotidiane in virtù di una forza che le deriva dall'essere posseduta da uno spirito che le consente di liberare tutta la sua personalità, vincendo pregiudizi, regole, vincoli, proibizioni atavici. La donna posseduta cessa di essere se stessa, qualora perda la propria identità e acquisisca un altro stato di coscienza, aspetto transitorio situato all'interno dei rapporti quotidiani di sudditanza all'uomo e alla società, nonché del complesso di norme sociali

²⁰ R. Beneduce, *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 34.

che regolano la vita della posseduta²¹. Queste osservazioni non devono indurre alla formulazione di regole generali, sempre problematiche in antropologia, disciplina mai statica ma sempre in perdurante movimento, ad esempio l'ipotizzare grandi aggregati socio-culturali come stabili ed essenzialmente impermeabili e chiusi a reciproche influenze e scambi:

«ciò sembra oggi, da parte di un'antropologia che tende piuttosto a considerare la contaminazione e il prestigio culturale come tratti costitutivi delle culture, sostenibile solo con estrema difficoltà. Il ruolo della variabile storico-culturale nelle espressioni della possessione, le differenze tra trance e trance da possessione, fra quest'ultima e il più esteso ambito degli stati alterati di coscienza e, soprattutto, la pluralità di modelli interpretativi che i ricercatori hanno di volta in volta suggerito (un pluralità di cui non si sa dire se derivi sempre dalla difformità dei presupposti teorici e dei metodi di osservazione adottati o, più banalmente, che ci si è trovati al cospetto di fenomeni diversi, raccogliere i quali sotto un'unica etichetta non ha contribuito a migliorare la nostra comprensione dell'enigma e della modernità della possessione) dovrebbero indurre poi a una particolare cautela quanto alla possibilità di proporre una categoria diagnostica con pretesa di validità a qualsivoglia latitudine»²².

Michel Leiris, che ha studiato la possessione e gli effetti teatrali dello *zar* tra gli Etiopi di Gondar, ha rilevato che questo stato alterato è presente esclusivamente nei momenti festivi della comunità, quasi ne scandisca il divenire: da questa osservazione è possibile inferire che lo *zar* è consustanziale agli eventi sociali, da essi ha origine e quindi li legittima poiché è la giustificazione culturale di alcuni dei suoi aspetti. Nella stagione delle piogge (*kramt*), quando i lavori agricoli sono intensi, non sono presenti casi di possessione poiché tutto il tempo degli abitanti del villaggio è occupato dal lavoro: antropologicamente lo *zar* coincide quindi con il tempo festivo, durante il quale gli spiriti si manifestano sotto forma di una «malattia». Il gioco è un preludio alla possessione e introduce l'arrivo degli spiriti, agisce come un tramite antropologico, in questo caso la condizione essenziale per la realizzazione di un rito, che si sostanzia nel momento ludico: gli oggetti usati chiamano lo spirito che da essi è connotato agendo come una maschera che «fa da intermediaria tra l'attore e il personaggio che sta per incarnare»²³. Lo spettatore è un testimone attivo del teatro

²¹ J. Boddy, *Wombs and Alien Spirit. Women, Men and the Zar Cult in Northern Sudan*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

²² R. Beneduce, cit., pp. 35-36.

²³ M. Leiris, *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli Etiopi di Gondar*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 35.

vissuto, vi partecipa contribuendo a chiamare lo spirito, talvolta entra in trance, e diventa un elemento irrinunciabile della rappresentazione; nel caso non sia co-protagonista dell'evento ne è comunque parte attiva, non si limita semplicemente a guardare. Musica e canto hanno la funzione di evocare gli spiriti, le danze possono avere anche un valore curativo per ammalati in trance. Nel rito la maschera rende presenti i personaggi del mito, li avvicina agli spettatori, testimoni di un passato che si è fatto presente. La comunità di villaggio trova conferma della propria esistenza, della propria storia: la maschera in Africa salda lo iato tra il passato e il presente, come nel teatro *nō* giapponese. Le maschere sono prodotti umani traboccanti di valenze divine, hanno due anime o due corpi o, meglio ancora, un corpo-anima.

L'iniziazione, momento fondamentale della cultura dei villaggi, aveva lo scopo di formare individui conformi al modello culturale del proprio gruppo, esseri utili alla comunità. Obiettivo essenziale e preminente di ogni iniziazione, che andava accettata perché era destinata a formare la personalità, era quello di far apprendere la saggezza sulla quale si fondava la vita del gruppo di appartenenza. I drammatici e teatrali rituali di iniziazione sancivano, in maniera inequivocabile, la differenza sociale e culturale tra l'uomo e la donna: in Africa la donna, nonostante la sua insostituibile funzione di riproduttrice, «non interviene mai come vettore dell'organizzazione sociale. Essa scompare dietro l'uomo»²⁴: l'uso del passato è d'obbligo, anche se in alcuni casi il presente continua a essere uguale al passato. Ovviamente questa affermazione si riferisce al passato perché la condizione della donna africana sta lentamente trasformandosi: non più solo mogli ubbidienti a tutti gli uomini della famiglia, padri, fratelli, mariti e figli, ma donne che si sono diplomate o laureate, che ricoprono cariche importanti in ministeri e imprese pubbliche o private, che si dedicano alla politica, che insegnano, che scrivono o si impegnano in attività artistiche, che stanno conquistando spazi che sono loro dovuti. I rituali segnavano il passaggio dalla stagione dei giochi a quella della responsabilità, per i giovani la fine dei riti confermava la loro appartenenza di diritto alla società, l'obbligo di cacciare per procurare carne alla famiglia e al villaggio e la possibilità di sposarsi; per le giovani veniva semplicemente affermato che potevano contrarre matrimonio e mettere al mondo dei figli, possibilmente maschi. La circoncisione, struttura fondante dell'iniziazione maschile, «è l'atto che coincide con la morte rituale»²⁵.

²⁴ C. Meillassoux, *Donne, granai e capitali. Uno studio antropologico dell'imperialismo contemporaneo*, Bologna, Zanichelli, 1978, p. 90.

²⁵ A.P. Elkin, *Sciamani d'Australia. Rito e iniziazione nella società aborigena*, Milano, Cortina Edizioni, 2002, p. 26.

I riti di iniziazione, che sono stati fondanti per la cultura africana, oggi sono quasi del tutto scomparsi. Come osserva Francesco Remotti, a proposito dei Banande (Repubblica Democratica del Congo), «[Il rito di iniziazione] era un rito di passaggio che avveniva nella foresta. Il giovane, che vi si inoltrava, era lasciato lì per sei mesi. Cresceva e si trasformava affrontando le difficoltà. La foresta, oltretutto, era anche il luogo della prova. Di intelligenza. Di forza. Di coraggio. Cancellare quel rito fu come uccidere la loro scuola. La loro educazione. Gli spiriti della foresta hanno lasciato il passo agli spiriti del capitalismo»²⁶.

L'Africa è un continente in continua evoluzione, oggi è già diverso da ieri, stanno scomparendo i *topoi* che hanno caratterizzato le ricerche antropologiche nel secolo scorso, inghiottiti da quella vorticoso macchina che chiamiamo progresso (termine sul quale dovremmo interrogarci, antropologi e non antropologi). I miti che hanno contribuito in maniera fondante a costruire la cultura africana sono sostituiti da altri miti, quelli della modernità. Non necessariamente i racconti mitici riflettono la realtà sociale, molti suoi aspetti possono ispirarsi ai costumi locali e all'ambiente naturale, ma i materiali simbolici utilizzati sono tratti sia dalla realtà naturale e sociale sia da situazioni fantastiche che hanno vita solo all'interno del mito. Tuttavia i miti vanno collocati internamente al loro contesto socio-culturale e vanno studiati assumendo i punti di vista dei popoli che li hanno prodotti. Va segnalata l'affermazione di Claude Lévi-Strauss secondo la quale «un mito o un insieme di miti, lungi dal costituire un corpo inerte sottoposto a influenze d'ordine puramente meccanico che procedono per aggiunta o sottrazione d'elementi, deve definirsi in una prospettiva dinamica come lo stato di un gruppo trasformazionale in equilibrio provvisorio con altri stati ma la cui apparente stabilità dipende, su un piano superficiale, dal grado in cui le tensioni prevalenti fra due stati si annullano»²⁷.

Nell'Africa che ogni giorno cambia, il concetto del passato, tanto caro agli Occidentali perché statuerebbe la loro superiorità nella coscienza di aver avuto una storia conservata nei libri, è presente nei ricordi degli anziani, biblioteche viventi, che si vanno perdendo con la loro scomparsa. Il colonialismo, che in Africa per un secolo ha esercitato violenze e brutalità per assoggettarne la popolazione e per arricchire lontani paesi occidentali, ha continuato a manifestarsi anche dopo la sua fine, decretata, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, dalla proclamazione di

²⁶ Intervista di Antonio Gnoli a Francesco Remotti, *la Repubblica*, 19 aprile 2015.

²⁷ C. Lévi-Strauss, *L'uomo nudo*, Milano, il Saggiatore, 1974, p. 193.

repubbliche africane indipendenti, soprattutto nei retaggi culturali. Secondo Jean-Loup Amselle rileggere l'*Antigone* di Sofocle,

«alla luce delle culture africane, allo scopo di “rinfrescare” un classico e ritrovarne il significato originario, non è forse riprendere una vecchia usanza inaugurata da Marcel Griaule e Léopold Sédar Senghor, che consisteva nel rendere i Dogon simili ai Greci presocratici e allo stesso tempo – in una prospettiva implicitamente afriocentrica – sconnettere la cultura greca dal legame con quella occidentale? Fare sì che si produca l'incontro con artisti africani ed europei in residenze situate in Africa – siano esse insediate in villaggi di terra battuta o in locali in muratura – o montare in aree ex industriali spettacoli teatrali dove le culture degli immigrati o esotiche si confrontino con le culture regionali francesi, non significa forse tornare a una politica di rigenerazione che affonda le sue radici nel passato coloniale?²⁸».

Centosessanta anni fa il governatore del Senegal, Louis Faidherbe, favorì le unioni miste per unire le predisposizioni intellettuali dei bianchi con le qualità fisiche dei neri: anche oggi, secondo Amselle, sembra che questa visione non sia stata completamente superata, sia che si tratti di spazi artistici alternativi europei sia che ci si riferisca a residenze africane. Secondo queste teorie, l'arte occidentale può essere arricchita con apporti di idee nuove, di sangue fresco, come sostiene lo scrittore franco-congolese Henri Lopès a proposito della letteratura francofona: «La lingua di madame de Sévigné con le palle di un negro». Inversamente, il premio Nobel per la letteratura 1986 Wole Soyinka, «una delle figure più importanti della letteratura africana e non solo»²⁹, riscrive le *Baccanti* di Euripide calandole nel pantheon yoruba, ricollegandosi così polemicamente alle visioni culturali di Griaule e Senghor.

Queste considerazioni introduttive possono concludersi emblematicamente con una citazione storica, omaggio all'Africa e agli Africani, ma anche speranza per il futuro non solo dell'Africa e degli Africani ma degli uomini e delle donne di tutto il mondo:

«La seconda metà del Novecento, che vide la liberazione del continente, fu per i popoli dell'Africa un periodo trionfale, ma alla fine del secolo i frutti dell'indipendenza tramutarono il trionfo in disillusione. L'epoca moderna rappresenta un'occasione per riflettere sui problemi

²⁸ J.-L. Amselle, *L'arte africana contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 14.

²⁹ F. LaMantia, *Il golfo della transizione. Wole Soyinka riscrive le Baccanti di Euripide*, Bologna, CLUEB, 2004, p. 7.

della contemporaneità in base alla prospettiva offerta dalla lunga storia del continente. [...] Gli Africani sono stati e sono i pionieri che hanno colonizzato una regione del mondo particolarmente ostile nell'interesse dell'intero genere umano. È stato questo il loro principale contributo alla storia ed è il motivo per cui essi meritano ammirazione, sostegno e uno studio attento. La storia dell'Africa si fonda su temi centrali come il popolamento del continente, il successo della convivenza tra l'uomo e la natura, l'edificazione di società stabili e la difesa di queste ultime dall'aggressione di regioni più avvantaggiate. Un proverbio malawiano recita: "L'uomo fa il mondo, ma la foresta ne porta i segni e le ferite. Nel cuore del passato africano vi è, quindi, una straordinaria storia demografica che riunisce in un'unica vicenda gli uomini primitivi e i loro attuali discendenti"»³⁰.

I saggi pubblicati in questo volume possono esser suddivisi idealmente in tre gruppi: etnografie e etnologie di antropologi e studiosi africanisti, esperienze di messe in scena come registi o performer, saggi di antropologia visuale.

Nel primo gruppo di saggi, Stefano Allovio (*Un assolo lungo ottant'anni. Riflessioni antropologiche a partire dalle danze di corte mangbetu*) rileva come nelle corti dei capi mangbetu (Congo nord-orientale) la danza fosse considerata una espressione di potere e di abilità (*nakira*). A partire dai resoconti dei viaggiatori di fine Ottocento le testimonianze, anche visive, raccontano di capi che si esibiscono in assoli di danza, che esprimono i mutamenti coloniali e le nuove logiche di disciplinamento dei corpi in un contesto di propaganda e di patrimonializzazione delle forme folkloriche a uso della colonia. Cristiana Natali (*Dal primitivismo all'autenticità. Le danze africane tra vecchi e nuovi stereotipi*) mette in luce come l'attribuzione alle danze africane di un carattere di primitività rappresenti da un lato l'eredità di una concezione evoluzionista mai del tutto tramontata, dall'altro il risultato dell'applicazione di nuovi stereotipi che hanno tradotto in termini positivi qualificazioni precedentemente negative. Cesare Poppi (*Da Kpaana a Janz: dinamiche coreografiche nel Ghana Nordoccidentale*) esamina le ragioni dei profondi cambiamenti negli stili e nelle occasioni di danza che si sono registrati fra le etnie di lingua Gur-Grushi del Nord-Ovest del Ghana negli ultimi trent'anni, con particolare interesse sulla considerazione della nozione di danza sacra e di danza profana. Laura Budriesi (*Lo zar Seifou Tchenger allo specchio di Abba (padre) G. M. Una testimonianza sulla musica azmari all'interno dei culti di possessione in Etiopia*) racconta la sua

³⁰ J. Iliffe, *Popoli dell'Africa. Storia di un continente*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 1.

esperienza di campo in Etiopia – Gondar (regione Amhara) per studiare i riti di possessione, ai quali ha partecipato assieme al *bale-wukabi* Abba (Padre) Gebre Medhn. Il suo corpo-voce, la sua gestualità rituale, i suoi oggetti di culto, i suoi «costumi» sono strettamente connessi agli spiriti che controlla: Demses, fuoco distruttore, e Chengher, spirito guerriero e mussulmano, che raccoglie l'eredità degli antichi *wukabi* di Gondar e rinvia alle ricerche sui posseduti studiati, nella stessa città, da Michel Leiris nei primi anni Trenta del secolo scorso. Linda Pasina (*La Platea e il Cerchio*) narra come in Senegal la danza rappresenti ancora oggi un aspetto fondante della vita sociale della comunità: ogni cerimonia ha come culmine il cerchio, in cui i balli sono animati dai *griots*, antichi padroni del ritmo e della parola. Il cerchio delle danze rappresenta un non-luogo dove ogni tabù cade, dove può emergere ogni emozione che nella vita reale non è concessa: non è un caso che le vere padrone del cerchio siano le donne.

Nel secondo gruppo di saggi, Katina Genero (*Danza africana: l'arte di presentificare*), partendo dalla sua esperienza di danzatrice, evidenzia come i vocaboli Parola-Ritmo-Danza in tutta l'area africana siano in stretta relazione, per non dire inscindibili, e quasi sempre vengano designati con un solo vocabolo, che li intreccia inesorabilmente: in occasione di una festa, di un rito di iniziazione o di una cerimonia liturgica, l'insieme agisce come una forza unica che vivifica, rivitalizza, celebra e agisce, portando nel presente le componenti del pluralismo filosofico africano. Andrea Paolucci (L'Escale 32. *Diario di bordo italo-tunisino tra rap e Händel. Un viaggio iniziato nei centri sociali della periferia di Tunisi e terminato con uno spettacolo ai piedi del Sahara. Passando da Lampedusa e San Lazzaro di Savena - Bologna*): racconto di diciotto mesi di lavoro consumati a realizzare due distinti progetti tra le due sponde del Mediterraneo, due percorsi di ricerca teatrale nati dall'incontro di attori, registi e drammaturghi del Teatro dell'Argine con attori, registi e drammaturghi della compagnia tunisina Kün Productions. Marco Martinelli (*I sogni di Mandiaye, griot per vocazione*): un omaggio a Mandiaye N'Diaye per i 25 anni della «colonia africana» del Teatro delle Albe, accompagnato da una riflessione sui fondamenti della teatralità senegalese, e cioè la narrazione del *griot* e il cerchio del *sabàr*. Pietro Floridia (*Le danze come pratica liminale*) riflette sull'incontro tra richiedenti asilo africani e italiani che partecipano ai laboratori organizzati dai Cantieri Meticci nell'ambito di laboratori teatrali organizzati all'interno dei centri di accoglienza. Si evidenziano due situazioni: per gli Africani, il centro di accoglienza rappresenta la loro conoscenza dell'Italia, per gli Italiani è la prima volta che entrano in un centro di accoglienza, che

conoscono persone sbarcate sulle coste italiane da poco, ma è anche la prima volta, in molti casi, che fanno teatro, e il primo contatto è danzare insieme.

Nel terzo gruppo di saggi, Nico Staiti e Silvia Bruni (*Posseduti dal jinn del cinema: filmare le danze di possessione in Marocco*) presentano il loro lavoro di campo in Kosovo e in Marocco utilizzando apparecchiature di ripresa sia fotografiche che video, lavoro che ha prodotto libri di fotografie e documentari, nonché è servito principalmente a orientare le relazioni tra i ricercatori e gli attori delle vicende indagate, coltivate nell'arco di anni o di decenni. Davide Turrini (*Africa questa [s]conosciuta: ritualità del «continente nero» secondo i Mondo Movie di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi*) nel suo saggio tratta della rappresentazione realistica e sensazionalistica dell'esotismo retrogrado e ancestrale, continuamente confrontato con i cascami e le estremizzazioni dell'Occidente, nel filone cinematografico che è iniziato con i *mockumentary* di Gualtiero Jacopetti (*Mondo cane, Mondo cane 2, Africa Addio*) e nel documentario *Ultime grida dalla savana*. Enrico Masi (*Nominando l'altro: intervento per una Pedagogia AlterCulturale*) propone il conflitto spirituale tra la Chiesa Pentecostale Ghanese di Hackney e la Chiesa Profetica Congolese di Edmonton, documentato in un film girato nel tessuto urbano londinese. Il film illustra il modo in cui le chiese africane della diaspora stiano riconfigurando la dialettica fra la marginalità/centralità, invisibilità/visibilità in una «città globale» come Londra. Giovanni Azzaroni (*Jean Rouch ovvero Un antropologo racconta con la cinepresa*) affronta i problemi relativi alla memoria cinematografica, che può rappresentare un formidabile strumento di conservazione della memoria etnica. Secondo Jean Rouch, a partire dal 1950, con l'inizio della crisi del colonialismo, lo sviluppo del cinema africano continuerà nell'ambito di due generi, Africa esotica e Africa etnografica.

I. Posseduti dal jinn del cinema: filmare le danze di possessione in Marocco

di Nico Staiti e Silvia Bruni

“Tradizione” e “tradimento” derivano dallo stesso verbo latino: *tradere*, “consegnare”, e dunque “tramandare”. Una parte rilevante del nostro lavoro consiste nel tramandare le cose di cui ci occupiamo tradendo il flusso di comunicazione cui appartengono: consegnando alla scrittura saperi orali, e ad alcuni gruppi sociali o ambienti culturali cose apprese e variamente registrate presso altri gruppi e in altri ambienti; consegnando anche ad altre tradizioni di studi – ad esempio in un convegno internazionale – un’esperienza segnata in modo determinante dalla prospettiva italiana.

Ma il nostro lavoro consiste anche, ed essenzialmente, nell’osservare tradizioni e tradimenti altrui: nell’indagare i modi nei quali resistenze al cambiamento interagiscono con innovazioni. Il metodo e la natura del nostro lavoro non sono così distanti, su questo piano, dalle cose che osserviamo, dalle persone con cui entriamo in contatto. Persone che anche loro tramandano e tradiscono: perché il far cultura consiste nel muovere competenze, nell’alimentare il flusso delle tradizioni difendendolo e tradendolo variamente. Ogni tradizione si compone, evidentemente, di tradimenti sedimentati. Si può dunque intendere l’indagine etnografica come parte costitutiva delle tradizioni di cui si occupa e tradimento di esse.

Insomma le attività degli attori delle tradizioni indagate e le attività degli etnologi – qui specificamente degli etnomusicologi – si rispecchiano le une nelle altre, quantomeno quando ci si confronta a partire da competenze e intenzioni distinte: cioè quando si osservano i comportamenti altrui senza alcuna intenzione di celare la propria – la nostra – alterità culturale dietro il tentativo di mimetizzarsi, di aderire ai modi e ai costumi della gente osservata. Su questo, da parte nostra verso di loro e da parte loro verso di noi, si fonda il rispetto: sull’apprezzamento delle diverse competenze, del diverso modo di comprendere e interpretare le cose.

Abbiamo condotto il lavoro sul campo, sia in Kosovo che, dopo, in Marocco, con un uso intensivo delle apparecchiature di ripresa, sia fotografiche che video. Il che ha prodotto dei libri di fotografie e dei film documentari. Ma è servito, prima di tutto, a orientare le relazioni tra noi e gli attori delle vicende indagate. A contrattare delle relazioni che si fondano anche sull’amicizia, l’affetto, la fiducia. Coltivate nell’arco di anni, o addirittura di decenni. Certo agevolate (o talvolta rese più

problematiche, o comunque orientate) da una certa possibilità mimetica, dovuta alle nostre origini: semplicemente, fossimo stati biondi e con gli occhi azzurri, avessimo avuto un altro modo di parlare o di gesticolare, le cose sarebbero state diverse, sia tra i Rom del Kosovo che in Marocco. Ma che hanno al centro interessi precisi (diciamo, in generale, la musica e i riti). Di fronte ai quali noi e gli attori abbiamo posizioni diverse, e scopi diversi. Loro quelle cose le fanno, noi siamo là per cercare di capirle, per interpretarle e tradurle in un sistema di comunicazione diverso.

Filmare e fotografare giovano a rendere esplicite le posizioni relative di ricercatori e attori, e ad affrontare con chiarezza, anche sul piano etico, la questione dell'articolazione delle distanze.

Riprendiamo qui delle considerazioni generali già espresse in *Kajda* (il libro sul Kosovo) in relazione alla fotografia, ma che possono essere estese anche all'azione del filmare e ai prodotti di queste azioni¹.

La fotografia sembra suggerire che, in etnologia come altrove, l'osservazione e l'intelligenza delle cose consiste nel misurare la distanza tra sé e gli altri. E la fotografia in effetti è uno strumento efficace per misurare le distanze. Richiede di farlo fisicamente, misurando la distanza tra sé e il soggetto per mezzo della ghiera di messa a fuoco (sia essa manuale o elettronica): il che connette per rifrazione il punto di vista di chi osserva con un punto dell'oggetto osservato. Poi, non soltanto le immagini danno conto della relazione tra chi fotografa e chi è fotografato, ma pure il far fotografie orienta, qualifica quella relazione; consente, in una frequentazione di lunga durata, di proporre un punto di vista, una posizione di fronte alle cose che, pur attiva e presente, vuole essere ed è diversa da quella di chi le mette in scena. La fotografia riflette – letteralmente e materialmente – le cose, e consente di riflettere su di esse in termini diversi da quelli ricavabili dalla mera osservazione diretta.

L'argomento delle nostre ricerche, sia di quelle svolte in Kosovo che di quelle in atto in Marocco, è piuttosto delicato: i riti, la musica e la danza delle donne, e il ruolo che in essi hanno gli uomini omosessuali. L'omosessualità, fortemente ostracizzata in Kosovo, in Marocco è addirittura reato,

¹ Staiti 2016: 129-141 ("Ethnology, iconography and photography: the musicologist like Orpheus"). A *Kajda* si rinvia anche per una bibliografia su etnologia (e più specificamente etnomusicologia), fotografia e cinema. Il capitolo intitolato "Notes on ethnomusicological documentary" 142-170) dà conto delle relazioni in gioco nella costruzione del film documentario che si accompagna al libro, e delle tecniche di documentazione audiovisuale. Vi si tratteggia, anche, un profilo metodologico e una breve storia critica del cinema documentario di interesse etnomusicologico. Gli stessi contenuti, ampliati e riveduti, sono stati poi pubblicati in Nico Staiti, "The Ethnomusicological Documentary: Some Principles and Guidelines", in "Ethnomusicology and Audiovisual Communication", a cura di Enrique Càmaras De Landa, Leonardo D'Amico, Matías Isolabella, Terada Yoshitaka, Valladolid, Universidad, 2016: 19-42. A questo volume, più in generale, si rinvia per un aggiornato sguardo complessivo su etnomusicologia e documentazione audiovisiva.

punibile con la prigione: il che comporta un serio rischio per chi ci permette di documentare il suo ruolo nei riti: ruolo del quale l'effeminatezza dei comportamenti è un aspetto importante ed esibito, ancorché sottaciuto².

Le comunità con cui siamo entrati in contatto, in Kosovo come in Marocco, hanno elaborato delle strategie che ci hanno permesso di registrare, filmare, fotografare. In maniera discontinua, a tratti sofferta, costantemente ridiscussa: ma di questo la ricerca si è nutrita, perché questa continua contrattazione è stata ed è un elemento di riflessione su se stessi da parte degli attori, e un elemento di riflessione sul nostro lavoro e sui suoi obiettivi da parte nostra.

Non insisteremo sul modo in cui questa contrattazione ha avuto luogo in Kosovo: se ne riferisce già in *Kajda*, e il film collegato al libro e ad esso allegato ne dà conto in modo concreto ed evidente. L'unico aspetto che pare qui importante ricordare è che a noi, in qualche modo, i musicisti e le comunità dei Rom del Kosovo hanno conferito il mandato di scrivere la loro storia³.

In Marocco, e particolarmente a Meknes, ove si svolge la nostra ricerca sulle *lila* femminili (dei rituali domestici in cui vengono evocati i *jnoun*, degli spiriti che possiedono le donne che danzano)⁴, le cose funzionano in modo alquanto differente. In Kosovo la relazione ha riguardato, dapprima, intere comunità di Rom, e all'interno di esse siamo poi entrati in contatto con alcuni interlocutori privilegiati. In Marocco invece fin dall'inizio la relazione ha interessato dei musicisti e officianti dei riti specialmente qualificati, coi quali abbiamo stretto rapporti di conoscenza e di fiducia; loro ci hanno introdotto ai riti, nella frequentazione dei quali siamo entrati in contatto con

² Per una dettagliata disamina della questione si rinvia ancora a Staiti 2016.

³ Staiti 2016:142-145.

⁴ *Lila* letteralmente significa "notte". In Marocco le *lila* sono parte di più ampi complessi cerimoniali officiati dagli appartenenti a confraternite popolari. Una *lila* può essere organizzata per differenti ragioni (cerimonie di iniziazione, cerimonie legate al ciclo della vita, celebrazioni di date sacre per l'anno islamico, disagio psichico, sofferenze amorose, richieste di guarigione, espressioni di gratitudine o di rispetto nei confronti dello spirito possessore). In Marocco le principali confraternite popolari che officiano riti di possessione sono Gnawa, Hamadcha, Issawa, Jilala, che sono presenti in tutto il Paese e hanno un ampio numero di seguaci. I musicisti di queste confraternite sono uomini. Di regola qualcuno di loro, che canta in falsetto, con ciò "diventando" donna, ha, anche su un piano più ampio, comportamenti effeminati. Ma la nostra ricerca riguarda soprattutto i gruppi musicali femminili a Meknes. In questa città vi è una dozzina di gruppi composti da cinque persone (donne e/o uomini effeminati), che suonano *bandir* (tamburo a cornice), *t'bla* (coppia di timpani di terracotta percossi con mazzuoli) e tre *gwell* (tamburi a calice di terracotta). Questi gruppi, detti *m'imat* (letteralmente "maestre artigiane") hanno una funzione e un ruolo affini a quelli dei loro corrispettivi maschili Gnawa, Hamadcha, Issawa o Jilala, sebbene non si tratti di una confraternita ufficialmente riconosciuta. Queste donne e questi effeminati suonano per evocare degli spiriti femminili (soprattutto Lalla Malika e Lalla Thuria, ma anche Lalla Mira, Lalla Aicha e altri), per delle adepti ai culti che sono soltanto donne (o, meno frequentemente, uomini effeminati). Per una introduzione generale al sufismo e alle confraternite si veda: Arberry 1950; Bel 1938; Andezian. Per un approfondimento delle pratiche delle confraternite in Marocco si veda: Westermarck 1926; Pâques 1991; Crapanzano 1973; Brunel 1926; Lahmer 1986. Su riti femminili e possessione in Marocco: Claissé-Dauchy e De Foucault 2005; Rausch 2000; Kapchan 1996. La letteratura sui gruppi femminili invece è sostanzialmente inesistente, se si eccettuano i nostri studi ancora in corso di pubblicazione. Gli esiti di una prima ricognizione, svolta all'inizio della nostra ricerca ancora in corso, sono pubblicati in Staiti 2016: 63-78.

un ambiente assai più ampio di musicisti e di possedute, che abbiamo variamente filmato, registrato in audio e fotografato.

L'uso delle apparecchiature di ripresa e di riproduzione delle immagini e i filmati, le registrazioni audio, le fotografie che abbiamo prodotto le abbiamo viste e ascoltate assieme ai nostri interlocutori: hanno prodotto nuovi significati, hanno suscitato nuove domande e risposte, sollecitato discussioni e riflessioni condivise. Alcuni tra gli attori dei riti hanno mostrato un notevole interesse per i filmati in cui erano coinvolti, per il modo in cui apparivano in video (alcuni sostenevano di non ricordare quel che avevano fatto durante la trance, e dunque di vederlo in video per la prima volta – o meglio, di vedere in video per la prima volta lo spirito che agiva nel loro corpo), per il modo in cui noi eravamo presenti, e per l'interazione implicita nel gesto del filmare, per la contiguità, la familiarità che quel gesto comportava. Tutto ciò ha prodotto nuove e più profonde conversazioni sulle performance rituali, sui loro significati, sugli aspetti estetici delle cose che erano state catturate dalle macchine di ripresa. I video, le registrazioni audio e le fotografie stessi sono diventati oggetto di scambio e strumenti di negoziazione⁵. Questo ha aperto nuove vie di collaborazione. La documentazione prodotta è il risultato di un lavoro condiviso, intenzionalmente condotti insieme da ricercatori e attori dei riti, e funzionale alle esigenze di entrambe le parti.

Alcuni musicisti e officianti – e soprattutto uno tra loro – ci hanno introdotti a un ambiente quasi esclusivamente femminile e del tutto privato: quello delle musiciste e dei musicisti effeminati, e delle donne che vanno in trance perché possedute da vari spiriti. I nostri interlocutori principali si sono fatti garanti della nostra riservatezza (del fatto, prima di tutto, che le nostre riprese non sarebbero state pubblicate su YouTube) e hanno offerto agli altri attori delle spiegazioni, delle interpretazioni del nostro ruolo e delle nostre intenzioni. Noi abbiamo fatto altrettanto: col nostro comportamento, con il prolungarsi e l'approfondirsi delle relazioni, con l'approfondirsi della nostra competenza sui repertori musicali e sull'apparato rituale, con il mostrare il prodotto del nostro lavoro di documentazione agli attori abbiamo cioè offerto delle spiegazioni. Implicitamente e, in qualche caso, anche esplicitamente, discutendo con diverse persone delle ragioni del nostro interesse e dello scopo della nostra attività.

⁵ Ad esempio, abbiamo preparato per i musicisti brevi video di presentazione, fotografie dei gruppi e registrazioni audio di buona qualità, che loro hanno utilizzato per promuovere la propria attività o per uso commerciale. E loro, anche in conseguenza di questo, ci hanno consentito di viaggiare con loro e di filmare per realizzare il nostro film documentario.

Le *lila* – i riti di trance domestici dedicati alla possessione da parte degli spiriti – non sono pubblici. Spesso è proibito ai non partecipanti di assistervi, ed è pressoché sempre vietato – anche ai partecipanti ai riti – di fotografare e di riprendere in video. Le spiegazioni del divieto, se fornite, sono molteplici, e riguardano tutte essenzialmente il rispetto della privacy. Ma sono tutte riassunte nell'affermazione, indimostrabile e dunque incontestabile, che è proibito perché gli spiriti non lo vogliono.

Dunque una tra le spiegazioni che più di frequente questi officianti dei riti impiegano per giustificare a se stessi, agli altri e a noi il fatto che a noi è consentito filmare, fotografare e registrare è che noi siamo posseduti dallo spirito del cinema: il che ci rende graditi al mondo degli spiriti. Se gli spiriti non volessero, ci impedirebbero di filmare, oppure le riprese non riuscirebbero: se il nostro lavoro funziona è perché è benedetto dai *jnoun*. I quali trovano nella attitudine del filmare una eco, una risonanza della possessione. Del resto, come la trance, il gesto del filmare è una forma di iper-concentrazione: una condizione speciale, simile alla possessione, indotta attraverso la lente dell'apparecchio, che coinvolge chi filma, chi è filmato, gli altri presenti e, in qualche misura, chi assisterà alla proiezione delle riprese.

E certo l'interesse a tratti ossessivo per il filmare, il fotografare, registrare, cioè per l'impadronirsi delle cose attraverso i mezzi di ripresa, si può ben definire una forma di possessione, da parte di uno spirito forse umanistico ed europeo. Certo diverso dagli spiriti del Marocco, e perciò ben comprensibile per i marocchini: coerente con la nostra alterità, e anche con la nostra contiguità; qualcosa che permette un'empatia fondata sull'apprezzamento delle differenze. È, come la loro, una tecnica per comprendere il mondo (e, attraverso il mondo, se stessi) e per ordinare le cose in un sistema coerente.

Ha scritto Jean Rouch:

«[I]t is matter of training, mastering reflexes as would a gymnast. Thus instead of using the zoom, the cameraman-director can really get into the subject. Leading or following a dancer, priest, or craftsman, he is no longer himself, but a mechanical eye accompanied by an electronic ear. It is this strange state of transformation that takes place in the filmmaker that I have called, analogously to possession phenomena, "cine-trance"»⁶.

⁶ Rouch 2003: 78-79.

Spesso la gente – i colleghi etnologi, persino – ci chiedono se a nostro avviso la trance e la possessione sono reali, e se gli attori dei riti ci credono davvero. La domanda in sé è oziosa, persino stupida: le loro sono, appunto, tecniche di interpretazione e ordinamento del mondo, né più né meno come le interpretazioni degli etnologi o degli psicoanalisti, e funzionano tanto quanto funzionano queste: relativamente, e in modo altrettanto contraddittorio e contraddittoriamente efficace. Ogni attitudine e ogni interpretazione, in quel mondo come nel nostro, è contraddetta e/o rinforzata da altre attitudini e altre interpretazioni.

A volte gli spiriti non vogliono, e ci è vietato filmare; a volte vogliono, e siamo invitati a filmare; altre volte si dimenticano della nostra esistenza. Spesso, assai più spesso che ogni altra cosa, ci è formalmente interdetto di filmare (questa o quella cosa, questa o quella persona), ma poi informalmente e implicitamente ma pressantemente siamo esortati a filmare proprio quella cosa. O, accade spesso, proprio quella persona che ci aveva negato il permesso si esibisce sfrontatamente di fronte alla videocamera. Il che pone, anche, dei problemi etici di non facile soluzione, oggi che tutto va posto all'attenzione di Comitati Bioetici, che esigono risposte certe e univoche a questioni precise, che pretendono la firma su fogli di consenso informato (assai più difficili da ottenere di qualsiasi consenso implicito), etc.

La trance di possessione è una messa in scena pubblica, una rappresentazione sociale: nessuno va in trance da solo, senza una relazione con i musicisti, con gli altri posseduti, con gli astanti. Il foulard che spesso un'altra donna tiene attorno alla vita della posseduta, come la briglia di un cavallo, serve a mantenere un contatto con il mondo sensibile, a mantenere la consapevolezza che c'è qualcuno che si prende cura di te, che attorno a te c'è altra gente. Serve a non smarrirsi dentro di sé (o a non essere del tutto rapiti dallo spirito che ti possiede). E la videocamera è essa pure una sorta di briglia, accettata e sopportata con la medesima insofferenza, per le medesime necessità. Inoltre la ripresa video vale a rendere eterno il tuo gesto, a proiettarti nell'aura del mito. La videocamera è uno specchio. Anzi, più che uno specchio, è la maschera stessa di Medusa, dello spirito che tu sei diventato. Per dirla con le parole di Vernant:

«quando tu fissi Medusa è lei che fa di te quello specchio dove, trasformandoti in pietra, ella guarda la sua orribile faccia e riconosce se stessa nel doppio, nel fantasma che sei diventato dopo aver guardato il suo occhio [...] quello che ti dà a vedere la maschera di Medusa quando

ne resti affascinato altro non è che te stesso, te stesso nell'aldilà, questa testa vestita di notte, questa faccia mascherata di invisibile che, nell'occhio di Medusa, si rivela la verità della tua figura. Questa smorfia ghignante è anche quella che affiora sul tuo viso e vi impone la sua maschera quando, con l'anima in delirio, tu danzi sull'aria dell'aulos il bacchanale di Ade»⁷.

Dunque la videocamera, questo strumento che ti possiede, ti trasfigura e ti eterna, e ti restituisce l'immagine eterna di te posseduto e trasfigurato, anche quando la sua presenza è apparentemente neutrale, quando i presenti mostrano di non accorgersi della sua presenza o addirittura sembrano non gradirla affatto, diviene imprescindibilmente uno strumento dei riti.

Il che nutre una più ampia riflessione sul ruolo dell'etnologo: cioè sulla funzione che la presenza di osservatori specializzati ha sugli attori dei riti e, soprattutto, sulle relazioni tra loro.

I.1 Bibliografia

- Andezian, S.
1996 *L'Algérie, le Maroc, la Tunisie*, in Popovic A., Veinstein G. a cura di, *Les Voies d'Allah*, Paris, Fayard, pp. 389-408.
- Arberry, A. J.
1950 *Sufism: An Account of the Mystics of Islam*, Londra, George Allen & Unwin.
- Bel, A.
1938 *La Religion Musulmane en Berbérie*, Parigi, P. Geuthner, pp. 305-407.
- Brunel, R.
1926 *Essai sur la Confrérie Religieuse des 'Aïssâouâ au Maroc*, Parigi, P. Geuthner.
- Claisse-Dauchy, R. and De Foucault, B.
2005 *Aspects des cultes féminins au Maroc*, Parigi, L'Harmattan.
- Crapanzano, Vincent
1973 *The Hamadsha. A study in Moroccan Ethnopsychiatry*, Berkeley, University of California.

⁷ Vernant 1987: 83.

- Kapchan, D.
1996 *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Lahmer, A.
1986 *Le Rituel thérapeutique de la hadra dans la confrérie marocaine des Jilala à el Jadida*, tesi di dottorato, Parigi, Université Paris 7.
- Nabti, Mehdi
2010 *Les Aïssawa. Soufisme, musique et rituels de trans au Maroc*, Parigi, L'Harmattan.
- Pâques, Viviana
1991 *La Religion des Esclaves. Recherches sur la Confrérie Marocaine des Gnawa*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- Rausch, M.
2000 *Bodies, Boundaries and Spirit Possession: Moroccan Women and the Revision of Tradition*, Bielefeld, transcript.
- Rhani, Zakaria
2014 *Le pouvoir de guérir. Mythe, mystique et politique au Maroc*, Leida-Boston, Brill.
- Rouch, Jean
2003 *The camera and man*, in Hocking Paul, ed., *Principles of visual anthropology*, New York, Mouton de Gruyer.
2003 *Ciné-Ethnography*, edited and translated by Feld S., Minneapolis, University of Minnesota.
- Staiti, Nico
2016 *Kajda. Music and Women's Rites among Kosovarian Roma*, with contributions by Silvia Bruni, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016.
- Vernant, Jean Pierre
1985 *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette (trad. it. *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, il Mulino, 1987).
- Westermarck, Edward
1899 *The Nature of the Arab Ginn, Illustrated by the Present Beliefs of the People of Morocco*, in «The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», 29/3-4, pp. 252-269.
1926 *Ritual and belief in Morocco*, Londra, Macmillan, 2 voll.

II. Dal primitivismo all'autenticità. Le danze africane tra vecchi e nuovi stereotipi

di Cristiana Natali

L'attribuzione alle danze africane di un carattere di primitività rappresenta da un lato l'eredità di una concezione evoluzionista mai del tutto tramontata, dall'altro il risultato dell'applicazione di nuovi stereotipi che hanno tradotto in termini positivi qualificazioni precedentemente negative.

II.1 L'eredità dell'evoluzionismo di matrice ottocentesca

Per quanto riguarda il primo aspetto è possibile notare come in alcuni manuali di storia della danza sia ancora rinvenibile un approccio che considera le danze africane un'adeguata rappresentazione dell'origine dell'arte coreutica. Tale approccio è il risultato dell'eredità dell'etnomusicologo tedesco Curt Sachs, il cui trattato del 1933 *Eine Weltgeschichte des Tanzes* («Storia mondiale della danza» tradotto in italiano come *Storia della danza*) ha costituito il punto di riferimento costante per la stesura dei capitoli riguardanti le origini nei manuali di storia della danza.

La critica a questo approccio si era già sviluppata negli anni Settanta, soprattutto a seguito di un articolo di Suzanne Youngerman apparso sulla rivista *CORD News* nel 1974. L'antropologa americana, senza alcun intento di demonizzare il lavoro di Sachs, aveva messo in luce la necessità di una sua contestualizzazione storica e al contempo aveva individuato i limiti di un'impostazione che risentiva di un approccio teorico largamente superato.

Prima di esaminare la critica di Youngerman al lavoro di Sachs è doveroso ricordare che la traduzione italiana dell'opera (1966) si apre con una prefazione dell'etnomusicologo Diego Carpitella nella quale il lettore viene esortato a non sottovalutare i rischi di un'assunzione acritica delle teorie di Sachs: «La sistemazione critica che accompagna la ristampa di un'opera che fa testo, deve prendere le mosse soprattutto dalle circostanze culturali nelle quali il lavoro è nato. [...] [Nelle opere di Sachs] è sempre presente il filo rosso dell'evoluzionismo, secondo cui dalle civiltà cosiddette primitive e preistoriche fino a quelle moderne e contemporanee vi sarebbe un continuo processo di amplificazione e maturazione tecnico-espressiva» (Carpitella 1966: 7 e 9). Lo stesso Carpitella ricorda inoltre come già l'etnologo francese Marcel Mauss nel saggio «Le tecniche del corpo» (ed. or. 1936), avesse evidenziato i limiti dell'approccio di Sachs:

«Forse avete assistito alle lezioni di von Hornbostel e di Kurt Sachs. Di quest'ultimo vi raccomando la bellissima storia della danza. Concordo con la loro divisione in danze di riposo e danze di azione. Accetto, forse, in misura minore la loro ipotesi sulla ripartizione di queste danze. Essi sono vittime dell'errore fondamentale su cui poggia una parte della sociologia. Esisterebbero società a discendenza esclusivamente maschile ed altre a discendenza uterina. Le une, effeminate, danzerebbero preferibilmente senza spostarsi; le altre, a discendenza maschile, godrebbero invece nello spostarsi» (Mauss 1965 [1950]: 403).

In una voce stilata per l'*International Encyclopedia of Dance*, Suzanne Youngerman spiega come il libro di Sachs non sia considerato oggi dagli antropologi un modello appropriato di studio antropologico della danza:

«I dati che Sachs aveva a disposizione erano [...] insufficienti e spesso distorti, e le sue teorie erano fondate sul modello, in seguito screditato, dell'evoluzionismo [...] La sua prospettiva era costruita sulla premessa che alcune danze si congelano nel tempo mentre altre forme più "civilizzate" si evolvono. Il punto di vista attuale, al contrario, è che tutte le culture e le loro danze abbiano storie uniche, e che non esistano ampie categorie di danza che rappresentino livelli progressivi di complessità o stadi [differenti] di civiltà» (Youngerman 1998: 369 e 371, traduzione di chi scrive¹).

L'articolo «Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of *World History of the Dance* with a Survey of Recent Studies that Perpetuate His Ideas» (1974) della stessa autrice rappresenta la prima critica sistematica al lavoro di Sachs. Lungi dallo screditare l'opera, sostiene Youngerman, occorre collocarla nella corretta prospettiva storica, prestando attenzione a non attribuire a pregiudizi personali opinioni che sono invece il frutto del clima dell'epoca. A titolo di esempio Youngerman cita l'opinione di Sachs sulle reazioni emotive dell'uomo «primitivo»:

«Ogni danza è, e produce, estasi. L'adulto, che nella sala da ballo circonda con il braccio la sua compagna e il bambino, che sulla strada saltella nel girotondo, dimenticano se stessi, si liberano dal peso dei legami terreni e dalle costrizioni della vita di ogni giorno. Ciò vale maggiormente per l'uomo primitivo: la sua psicologia oppone scarsa resistenza a ogni stimolo, il suo corpo privo di

¹ Ho tradotto tutti i passi delle opere in lingua straniera delle quali non esiste una versione italiana.

costrizioni risponde a questi stimoli con una violenza sfrenata per noi inconcepibile» (Sachs 1966: 70).

Si tratta evidentemente di una «virulenta forma di etnocentrismo» che però «è coerente con le sue teorie sullo sviluppo delle culture e non è semplicemente un pregiudizio personale» (1974: 12). La *Storia della danza* è infatti «uno sforzo ambizioso e pionieristico di fornire una cornice analitica e comparativa alle danze di tutte le culture del mondo, passate e presenti» (1974: 7) nel quale si riflettono inevitabilmente i presupposti teorici dell'etnologia austro-tedesca del periodo. La teoria dei *Kulturkreislehre* («cicli – o cerchi – culturali») ipotizzava l'esistenza di «complessi» di tratti culturali presenti in una specifica area geografica. Tali tratti culturali si sarebbero diffusi, grazie alle migrazioni, come un insieme organico. Pur essendo nata per reagire all'evoluzionismo di matrice ottocentesca, la scuola diffusionista tedesca finisce per riproporre uno schema altrettanto evoluzionistico, nel quale si sostituiscono gli strati culturali agli stadi successivi ipotizzati da Morgan e dagli altri autori della scuola.

L'idea errata che accomuna le due scuole è quella secondo cui le popolazioni «primitive» contemporanee rappresenterebbero gli stadi iniziali della società occidentale:

«Dovremmo contentarci d'un'immagine estremamente confusa delle origini della danza, se non disponessimo del sussidio di informazioni, quasi fin troppo ricche, che la danza dei popoli primitivi della nostra epoca ci fornisce. Ogni civiltà della preistoria europea trova infatti un suo esatto parallelo tra i popoli primitivi contemporanei [...] Che la preistoria ci parli del paleolitico o del neolitico, dell'età del bronzo o dell'età del ferro, che tracci delle aree culturali più limitate quali il Magdaleniano, l'Aurignaziano o il Solutriano, quasi sempre troveremo una di queste civiltà riflettersi in quella di un qualsiasi popolo primitivo dei giorni nostri, che non ha superato ancora uno stadio culturale raggiunto migliaia e decine di migliaia di anni prima. Quasi sempre l'etnologo può giustapporre il "presente" al "passato" del preistorico. Quello che in Europa è scomparso, seppellito sotto su strato nel nostro suolo, sopravvive, come fuori del tempo, in altri continenti» (Sachs 1966: 237 e 238).

L'implicita concezione statica della cultura sottesa a queste affermazioni si manifesta in modo evidente in una tabella in cui ai vari periodi storici sono associate in modo univoco differenti forme

di danza (v. Tab. 1). Grazie all'adozione di questo schema evolutivo, al quale è estranea qualsiasi concezione del cambiamento culturale, Sachs «mescola liberamente dati provenienti da differenti periodi e da diverse aree geografiche e si sente autorizzato ad usare una cultura contemporanea come esempio di ciascuno dei circoli culturali da lui postulati» (Youngerman 1974: 11).

PROTOLITICO / CULTURE PRIMITIVE

CIVILTÀ PALEOLITICA

Danze in circolo libere

CULTURE PRIMITIVE MEDIE

PIGMEI | PIGMOIDI

Danze in circolo libere

Danze animali

Danze convulse

CULTURE PRIMITIVE RECENTI

TASMANOIDI | AUSTRALOIDI

Danze in circolo libere

Danze animali Danze serpentine Danze sessuali e lunari

PRIME CULTURE TRIBALI

TOTEMISTI | PRIMI COLTIVATORI

Danze in circolo

Danze in circolo e a fronti

Danze animali

Doppio circolo

Danze falliche

Danze lunari

Danze funebri

Danze mascherate

PROTONEOLITICO / CULTURE TRIBALI MEDIE

BOVARI | TARDI COLTIVATORI

Danze in circolo

Danze a più circoli

Danze animali

Uomini e donne in fronti opposti

Danze in coppia

NEOLITICO

L'ETA' DEL METALLO / CULTURE TRIBALI TARDE

PADRONI | CONTADINI

Danze a coppie miste

Danza con abbraccio

Danza della ritrosia

Danza del ventre

Tabella 1:

L'evoluzione della danza secondo Sachs
(Sachs 1966(3): 248)

Nel suo libro Sachs analizza molti esempi di danze di culture «primitive», ed è proprio in virtù di tale approccio che il libro è stato erroneamente interpretato come un libro di antropologia della danza, nonostante il ricorso a fonti di seconda e di terza mano e di dati estrapolati dai contesti, e quindi di difficile decifrazione.

Un ulteriore limite presente nel testo va rinvenuto nel ricorso costante alla dicotomizzazione delle culture. Sachs distingue tra culture matriarcali e culture patriarcali, ascrivendo alle une e alle altre differenti e specifiche caratteristiche che si rifletterebbero anche nelle attività coreutiche. Le culture matriarcali sarebbero contraddistinte, ad esempio, da agricoltura, culto della luna, case circolari, introversione, assenza di danze che imitano i movimenti degli animali, danze circolari, movimenti chiusi, talento coreutico moderato, predominanza degli assoli. Le culture patriarcali sarebbero invece caratterizzate da caccia o totemismo, culto del sole, case rettangolari, estroversione, presenza di danze che imitano i movimenti degli animali, danze in fila, movimenti ampi, notevole talento coreutico, predominanza della danza di gruppo. Oltre al problema della dicotomizzazione, siamo qui in presenza di un fraintendimento, a lungo protrattosi, relativo al concetto di matriarcato. Il matriarcato rappresenterebbe un'organizzazione familiare e sociale nella quale le donne deterrebbero il potere, ma di una simile organizzazione non vi sono riscontri etnografici. Quanto è stato riscontrato dagli antropologi è stato piuttosto un modello di discendenza, quello matrilineare – che prevede il ricorso alla linea femminile per tracciare il legame di parentela ascendente e discendente – che è stato spesso confuso con il matriarcato.

La critica di Youngerman all'opera di Sachs assume una rilevanza particolare in quanto essa si estende da un lato a tutti gli studiosi che, nel redigere i manuali di storia della danza, hanno adottato la prospettiva secondo la quale le danze «primitive» rappresenterebbero l'origine della danza, dall'altro a coloro che vengono definiti i «perpetuatori della fallacia di Sachs» – tra i quali spicca, per l'importanza del suo progetto, l'etnomusicologo Alan Lomax². Youngerman ritiene che

² Negli anni Sessanta alla Columbia University Alan Lomax (1915-2002) promuove i progetti Cantometrics e Choreometrics. Mentre Cantometrics è uno studio statistico che esplora le differenze e le somiglianze musicali in un'ottica comparativa transculturale, Choreometrics, realizzato insieme a Irmgard Bartenieff e Forrestine Paulay, intende rintracciare i tratti distintivi delle danze di differenti culture. Lo studio di Lomax, molto criticato dagli antropologi della danza – Kaeppler si domanda se non lo si possa considerare «un'incarnazione di Sachs al computer» (1978: 43), mentre Williams lo considera addirittura «un romanzo di fantascienza» (1971: 26) –, presenta dei limiti sia nell'impostazione metodologica sia nei risultati. Le fonti di Lomax e collaboratori sono da un lato l'*Atlante etnografico* di George Peter Murdock, dall'altro documenti video dei quali è stata peraltro messa in dubbio l'autorevolezza. Lomax ritiene che vi sia una correlazione tra la danza e lo stile di vita, e che il livello di complessità delle danze dipenda dal livello tecnologico raggiunto dalla società: «lo stile di danza varia in modo regolare in base al livello di complessità e al tipo di attività di sussistenza della cultura» (1968: xv). Ecco come vengono correlate ad esempio le attività di procacciamento del cibo e le danze nell'ambito delle «società agricole africane»: «l'espansione dell'agricoltura africana è basata sul coinvolgimento delle donne, sull'attività sincronizzata di gruppi di lavoro numerosi, sulla famiglia poliginica, e sulla crescita e sulla riproduzione dei sistemi

Lomax possa essere considerato un epigone di Sachs in quanto Choreometrics si fonda sugli stessi postulati errati che erano anche alla base della ricostruzione storica operata dall'etnomusicologo tedesco: dalla convinzione che una teoria diacronica possa essere formulata sulla base di dati sincronici, all'impiego di fonti documentarie di dubbia validità scientifica, a una concezione statica della cultura, all'idea che i processi storici siano il risultato dell'interazione di poche tradizioni. Allo scopo di riflettere sulla costruzione degli stereotipi relativi alle danze «primitive» e sull'influenza del lavoro di Sachs invito il lettore ad elaborare un'ipotesi sulla data di pubblicazione del manuale di storia della danza dal quale sono tratti i passi seguenti:

«Per studiare l'origine della danza e seguirne l'evoluzione attraverso la preistoria – a parte le poche e imprecise attestazioni paleontologiche - noi abbiamo avuto la possibilità di farla rivivere in tutte le sue fasi attraverso i cicli culturali di quel mondo contemporaneo ancora primitivo che, particolarmente in Africa e in Australia, ha sviluppato nel nostro secolo gli stessi motivi che animarono la danza dei nostri lontani proavi dell'era paleolitica e neolitica. Accanto al mondo primordiale dei primitivi è inoltre quello dei nostri fanciulli che lo riecheggiano e, sia pure in modo assai più gentile e attenuato, ne riesemplano i movimenti coreici. Possiamo quindi seguire il passo di Tersicore dai primi e semi-bestiali tentativi orchestici nel seno della *couvade* alle cerimonie danzate delle culture totemiche e matriarcali e, via via, attraverso quelle intermedie e miste, arrivare ai cicli superiori e alla luce della storia con i suoi balli complessi e spettacolari» (35-36).

«La forma tipica di questa ridda o saltazione collettiva [dei primitivi] è il circolo – comune anche agli scimpanzé» (37).

«In tutte le danze di cui si è parlato la musica interviene proporzionalmente al grado di civiltà artistica raggiunto dalle singole tribù. In linea di massima si può affermare che nelle culture inferiori la danza non ha bisogno di essa [la musica], ma di rumori ritmati che accompagnino l'“ictus” – battito di mani, di legni, di pietre – ove non vi sia il tamburo o il tam-tam» (43-44).

lignatici che si basano sulla fertilità femminile. Senza un alto tasso di natalità, senza l'appassionata partecipazione degli uomini e delle donne al lavoro comune condotto con rapidità nella cocente calura, il popolo negro non avrebbe mai conquistato il continente africano. Il contenuto apertamente sessuale delle loro canzoni e delle loro danze e il costante gioco pelvico nei movimenti quotidiani ha retto le principali istituzioni della società e ha dato un tono piacevole e stimolante alla vita intera. Viene svolto un lavoro maggiore, nelle famiglie poliginiche viene mantenuto un alto tasso di natalità e la corrente elettrica della sessualità tocca tutti» (1968: 238-239).

Immagino che molti tenderebbero a collocare queste affermazioni sui popoli «primitivi» intorno ai primi decenni del Novecento. Sorprenderà allora scoprire che l'anno di edizione del volume è invece il 1995. Il manuale di Gino Tani *La danza e il balletto. Compendio storico-estetico* (uscito postumo) è la sintesi di un'opera in tre volumi, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni* del 1983³.

Non si tratta qui di attribuire alcuna responsabilità individuale all'autore, giornalista e critico di danza, quanto di riflettere su come i concetti esposti rappresentino un chiaro indizio dell'assoluta mancanza di comunicazione che, nella tradizione italiana, ha caratterizzato sino ai giorni nostri, in molti casi, il rapporto tra gli studi etno-antropologici e quelli relativi alla storia della danza.

II.2 L'applicazione dello stereotipo ai manuali di storia della danza

La struttura di manuali di storia della danza ancora oggi in uso prevede di norma una prima parte dedicata alla danza «primitiva», una parte intermedia che riporta esempi di danze dell'Asia e del Medio Oriente, e una parte finale in cui viene illustrata la danza occidentale. Come già osservavano Joann Kealiinohomoku (1969-70) e Suzanne Youngerman (1974), la concezione sottesa a questa modalità di presentare la materia è che le danze «primitive» rappresentino adeguatamente l'origine dell'arte coreutica, la quale evolverebbe progressivamente verso forme superiori e più complesse il cui stadio più alto sarebbe incarnato dal balletto classico e dalle espressioni artistiche della danza moderna e contemporanea euro-americana. Esponente di questa posizione è ad esempio Gino Tani, che nell'introduzione al suo *La danza e il balletto* scrive:

«Tale attività [l'attività muscolare] può distinguersi in due stadi: quello dei fanciulli e dei primitivi, incontrollato ed eccessivo, caratterizzato dal *puro gioco* o dallo sfogo di un'esuberante energia vitale, una scarica di forti e ingenue esaltazioni, e quello degli adulti e delle civiltà progredite, il cui carattere essenziale è la musica o l'arte, "gioco cosciente", cioè l'alternanza ordinata delle contrazioni muscolari deboli o forti generate da un sentimento o da un'idea di ordine superiore, per uno scopo definito o prestabilito nei mezzi, nella scelta delle forme, nella durata fisica e psichica delle espressioni. [...] Vedremo quindi, nella storia che segue, le fondamenta e le sagome sempre più nette e ascendenti dell'edificio che, nato sulle

³ Tani aveva completato il compendio della sua opera maggiore dopo il 1983, ma in seguito alla sua morte avvenuta nel 1987 il volume non ha visto la luce sino al 1995.

lande della primigenia *couvade* intorno al *totem* della tribù adorante, si configura oggi maestoso sui pilastri costituiti dai grandi teatri di Milano, Parigi, Londra, Mosca, Tokio, New York» (1995: 28 e 31, corsivi dell'autore).

In perfetta continuità con l'approccio di Sachs, per illustrare le cosiddette danze primitive, gli autori fanno generalmente ricorso ad esempi tratti da danze di popolazioni africane, ma anche di popolazioni australiane, asiatiche o delle Americhe. L'antropologa Drid Williams racconta del proprio imbarazzo di docente all'Institute of African Studies del Ghana. Essendole stato assegnato l'insegnamento di storia della danza, Williams si è trovata nella necessità di utilizzare come libri di testo i lavori di Sachs o dei suoi epigoni:

«Non dimenticherò mai i miei - in fondo futili - tentativi di spiegare cosa il mondo della danza occidentale intendesse con la frase "danze primitive". D'altronde sono stata ugualmente frustrata quando ho cercato di spiegare agli studenti di culture dell'Asia o del Medio Oriente la ragione per cui le loro danze cadevano nel mezzo dei libri di danza di questo formato [si riferisce ai cosiddetti *coffee-table books* illustrati]. Raffinati danzatori e forme di danza dell'India, della Cina, di Giava e di altrove costituiscono il "ripieno" di panini immaginari e si collocano tra la fetta delle danze primitive e quella delle forme europee [e] americane"» (2004: 83).

La possibilità, per una danza ad esempio dei dogon del Mali, di rappresentare la fase iniziale della danza nella storia dell'umanità è ovviamente legata all'idea che le danze di questa popolazione nel corso del tempo non siano incorse in alcun mutamento. La critica di danza Marcia Siegel osserva come, pur non ammettendolo apertamente, i critici occidentali valutino le diverse forme di danza in base a una gerarchia al cui vertice collocano il balletto, e come, all'interno di tale gerarchia, privilegino i lavori vecchi più dei nuovi e le riproduzioni accurate piuttosto che le reinterpretazioni. E aggiunge: «Anch'io amo le danze antiche e mi piacerebbe che potessimo preservare le antiche tradizioni, ma so che non è possibile. Penso che questo valga per ogni cultura. È vero per il balletto e per la danza moderna. Ho visto queste due forme cambiare drasticamente anche solo nei venticinque anni del mio lavoro. E questo ci sembra giusto. Quindi come possiamo parlare della Tradizione o dell'"autentico" in una cultura antica di migliaia di anni e che ha subito cambiamenti nel corso di tutto questo tempo?» (1998: 92).

Ed è proprio a causa di questo equivoco a lungo protrattosi che, come mostra Funmi Adewole (2003), in alcuni manuali di storia della danza le fotografie dei Balletti Africani o le immagini di Asadata Dafora (più noto come Horton) a Broadway sono servite per illustrare i capitoli sulla danza primitiva.

Considerato assolutamente superato in ambito antropologico, l'approccio evoluzionista di matrice ottocentesca «perdura nel pensiero popolare e tra molti danzatori» (Grau 2005: 235). Non ha certo contribuito al suo superamento il diffondersi di corsi denominati di «danza primitiva». Come osservava alla fine degli anni Sessanta Joann [Kealiinohomoku](#), «Coloro che insegnano corsi chiamati "danza primitiva" stanno perpetuando un mito pericoloso» (1983: 540). Brenda Farnell racconta la propria esperienza di allieva alle prese con il compito di creare una propria «danza primitiva»:

«la nozione di "danza primitiva" era una categoria già ben formata nella mia mente a seguito di un qualche confuso insegnamento di storia della danza. Dico confuso perché consisteva soprattutto nell'immaginare in modo congetturale le "origini" della danza in una qualche fase, lontana e oscura, della civiltà. Ci chiedevano ad esempio di immaginare come poteva essere la situazione dell'epoca e di comporre una nostra "danza primitiva" basandoci sulle nostre idee del culto e del simbolismo degli animali. Questo esercizio straordinario, privo di una qualsiasi prova proveniente dalla storia o dalla preistoria, era sostenuto da vaghi riferimenti a popolazioni non occidentali contemporanee come gli africani e gli aborigeni australiani, che erano ritenuti esempi di questi pensatori "primitivi". Tristemente, questo era quanto passava il corso universitario di storia della danza a quel tempo. Naturalmente gli antropologi riconoscono immediatamente questo tipo di ragionamento come un classico esempio di etnocentrismo, in questo caso esacerbato da un'applicazione acritica di teorie sull'evoluzione sociale. Benché fossero superate da tempo negli ambienti accademici, tali teorie restavano prevalenti nei pochi testi di storia della danza che avevano un'influenza in quel periodo» (in Farnell 1999: 157, nota 2, cit. in Williams 2004).

La categoria di «danza primitiva» è d'altronde tutt'altro che abbandonata: anche se oggi è assai raro – benché non impossibile – trovare scuole che offrano corsi di danza primitiva, il ricorso a danze definite in questi termini ha trovato applicazione in altri ambiti, tra i quali quello

terapeutico. La psicoanalista e teorica della danza Frances Schott-Billmann, ad esempio, evidenzia i presunti elementi primitivi individuabili nelle «danze tribali» - tra questi l'esecuzione in gruppo, la vitalità, l'entusiasmo, la ripetizione, il dualismo – che ne farebbero un utile strumento della pratica terapeutica:

«Nelle società tribali la danza non ha la funzione del balletto. Lévy-Bruhl (1925) ha definito l'universo del primitivo come un universo “per partecipazione”: l'individuo non è isolato, ma è membro del gruppo e parte integrante della natura, alla quale attribuisce un'anima con la quale è in comunicazione continua. Questo sentimento mistico di appartenenza al mondo e di fusione con l'altro prolunga e dà forma a un certo tipo di esperienza infantile che Freud chiama “sentimento oceanico”, nel quale il bambino si sente profondamente legato alla madre costituendo, con lei e con il mondo che li circonda, una totalità [...] [I movimenti] riprendono dunque i giochi [...] del bambino che ripete all'infinito i gesti di aprire/chiudere una porta, gettare/raccogliere un oggetto, spegnere/accendere la luce, ecc. o le associazioni dei contrari ancora/basta, grande/piccolo, ecc.» (1991: 124 e 125).

Si tratta evidentemente di un'interpretazione delle «danze tribali» che intende metterne in risalto i caratteri *positivi*. Ciononostante – al di là della questione dell'efficacia terapeutica, che non è qui in discussione -, occorre sottolineare il pericoloso richiamo a teorie largamente superate, quali ad esempio quelle di Lévy-Bruhl, che associano il mondo «primitivo» a quello infantile, proprio come accadeva nella citazione di Tani inserita ad apertura del capitolo. Come vedremo, gli stereotipi *positivi* associati all'immagine delle danze primitive, e delle popolazioni che si suppone le eseguano, hanno pregiudicato gravemente la comprensione dei fenomeni coreutici e hanno pesato sulla carriera dei danzatori neri, sia africani sia americani, considerati gli eredi di forme performative ancestrali.

II.3 Le danze africane e i nuovi stereotipi

Per quanto concerne l'applicazione di nuovi stereotipi, i caratteri di spontaneità, naturalità e semplicità da sempre associati alle danze africane hanno perso oggi, in molti contesti, la loro valenza negativa. Gli stereotipi *positivi* pregiudicano però altrettanto gravemente la comprensione dei fenomeni coreutici. La presunta semplicità delle danze si scontra con i risultati della analisi

etnografiche che hanno mostrato come le danze africane siano una realtà ad alto grado di codificazione e di strutturazione.

Per illustrare la complessità delle performance gli antropologi hanno analizzato le danze realizzate in occasione dei riti di passaggio (nascite, iniziazioni, matrimoni, cerimonie funebri), le danze rituali e quelle dei momenti di svago, quelle utilizzate a fini terapeutici, le danze dei giovani nelle discoteche delle città, le danze elaborate nell'ambito della formazione dei nazionalismi. Lungi dal configurarsi come forme coreutiche di facile esecuzione, esse si sono rivelate una realtà ad alto grado di elaborazione e di strutturazione.

All'idea che le danze africane siano «naturali» è strettamente connessa la preoccupazione per la preservazione della loro «autenticità» da ogni elemento di modernità. Le vere danze africane si svolgerebbero in villaggi remoti i cui abitanti hanno pochi contatti con la «civiltà» e sono quindi, per tale ragione, non «contaminati». Sia i tour operator sia coloro che organizzano in Africa seminari per studenti di danza europei corroborano spesso questo stereotipo facendo riferimento a «origini autentiche», «caratteristiche intatte», «terre non contaminate», «luoghi a lungo inaccessibili», «vere danze tradizionali» (espressioni riprese dai depliant pubblicitari). La ricerca dell'autenticità conduce peraltro a una contraddizione: ciò di cui si parla come di autentico spesso non è quello che fanno gli individui nella vita reale. Spiega ad esempio un giovane dogon ad Anne Doquet: «Quando si fanno danze per i turisti si danza a piedi nudi, perché i bianchi non amano vedere scarpe moderne. Ma quando, l'anno scorso, ho danzato per il *dama* [rito funebre] di mio padre, avevo le mie Adidas» (Doquet 1999: 258). Come osserva Aime, l'aneddoto sul danzatore che calza le Adidas alla cerimonia funebre del padre esemplifica egregiamente uno dei paradossi dell'incontro tra turisti e popolazioni locali: «le danze "autentiche" sembrano non tradizionali, mentre quelle per turisti sembrano autentiche» (Aime 2005: 120). Molti turisti sarebbero ad esempio perplessi nell'apprendere che Sekou Ogabara Dolo, maestro di danza a Sanga, ha tratto ispirazione da un incontro con danzatori nativi americani per arricchire il repertorio delle esibizioni dogon.

Nel caso dogon le maschere di danza sono le stesse di quelle rituali, e raffigurano sei categorie - personaggi dogon, personaggi non dogon, uccelli, mammiferi, rettili e oggetti - mentre la durata delle danze è molto più breve poiché i turisti non accetterebbero di assistere a uno spettacolo di molte ore. Le performance per i turisti permettono la sopravvivenza di repertori coreutici

altrimenti destinati a scomparire. Spiega l'etnologo maliano Youssuf Tata Cissé a Marco Aime (2005: 120): «È vero che [le danze dogon per i turisti] non hanno lo stesso significato di quelle rituali, ma questo i danzatori lo sanno benissimo. Però le danze sono uguali e questi giovani tra qualche anno saranno dei bravi danzatori. Guarda come si muovono! Se non ci fossero queste occasioni non potrebbero neppure esercitarsi e forse le danze si perderebbero» (cfr. Neveu 2013 e Franco 2017 rispettivamente per i casi del Senegal e del Kenya).

La capacità delle danze dogon di incorporare i mutamenti non è d'altronde un fenomeno contemporaneo, e Marcel Griaule l'aveva già osservato durante le sue ricerche. Siamo in Mali nel 1935 e Marcel Griaule sta assistendo a una cerimonia funebre. Avendo già partecipato ad altre cerimonie, l'etnologo francese riconosce le maschere indossate dai danzatori. Ad un tratto, però, ne vede apparire una che non ha mai osservato in precedenza. Un danzatore si accomoda su una sedia di foggia europea e, estratti dalla borsa dei fogli e una matita, chiede a due suoi compagni di sedersi accanto a lui; comincia allora a interrogarli a turno e prende appunti: i dogon avevano creato la maschera dell'etnologo.

Probabilmente lo stereotipo più problematico e più radicato rispetto alle danze africane è però quello relativo all'idea che gli africani abbiano «la danza nel sangue».

Gettiamo uno sguardo al passato e leggiamo quanto scriveva negli anni Trenta Arnold Haskell, critico di danza, sul *The Dancing Times* (cit. in Burt 1998: 62⁴)

«Immaginate uno spettacolo de *Les Sylphides* danzato da agili “matrone nere come il carbone”!

Una cosa del genere sembra assolutamente ridicola, eppure siamo perfettamente abituati a vedere le nostre ragazze rosate e bianche ballare il charleston [...]. Mi pare che le due visioni si equivalgano. Sono un grande ammiratore della danza dei negri, ma solo quando è danzata dai negri».

Tre anni dopo John Martin, famoso critico del *New York Times*, recensendo la coreografia *Kykunkor* di Asadata Dafora (Horton), spiega che «Non ci si può aspettare che i negri eseguano danze concepite per un'altra razza» (12 marzo 1933: 7, cit. in Emery 1972: 251).

⁴ È possibile trovare la traduzione in italiano di alcuni brani dei saggi citati in questo capitolo nelle dispense preparate per l'anno accademico 2004-2005 per il corso di «Storia della danza e del mimo» di Eugenia Casini Ropa. La cura e le traduzioni sono di E. Casini Ropa, E. Cervellati, R. Mazzaglia.

Frasi di questo tipo vengono oggi percepite come profondamente razziste, eppure spesso gli stessi che rifiuterebbero di accettare l'idea secondo la quale una danzatrice ivoriana non può interpretare il personaggio di Giselle in una coreografia di balletto classico non trovano affatto riprovevole sostenere che «gli africani hanno la danza nel sangue». Tale affermazione è invece altrettanto problematica, in quanto intrisa dello stereotipo per cui vi sono abilità naturali intrinsecamente legate a un'eredità genetica, «razziale», o, eufemisticamente, «etnica». Come sintetizza bene il senegalese protagonista del film *L'Afrance* di Alain Goumis, «Cinquant'anni fa dicevano: i negri sono selvaggi, sanno solo suonare il tam-tam. Oggi dicono: i neri sono formidabili, hanno il ritmo nel sangue» (cit. in Aime 2004: 60).

In quanto associata all'idea di un'inferiorità delle forme espressive, ma anche nella versione più recente di una connotazione positiva, la concezione della «danza nel sangue» ha avuto ed ha tuttora importanti ripercussioni sulla vita e sul lavoro dei danzatori neri.

II.4 Una parentesi storica

Per quanto riguarda la storia della danza negli Stati Uniti e in Europa prima e immediata conseguenza dello stereotipo dell'abilità naturale degli africani e, per estensione, dei neri americani, è stato il mancato riconoscimento del faticoso lavoro di apprendimento di una tecnica. A proposito del successo di Josephine Baker nella Parigi degli anni Venti, Ramsay Burt ricorda come esso fosse basato sull'immagine della «selvaggia» nuda: «Ciò evoca nella fantasia del maschio bianco un'immagine stereotipata della misteriosa femmina nera come "l'altro": le piume sensuali che nascondevano il suo sesso, la seduzione dei suoi splendidi seni nudi, l'attrazione erotica delle sue natiche scosse dal ritmo» (1998: 58). Componente fondamentale dell'immagine essenzializzata di Baker è lo stereotipo relativo alla sua abilità innata: «le sue capacità e il duro lavoro compiuto per svilupparle sono resi invisibili, e la sua "magia" è per certi versi considerata innata, una capacità posseduta da tutte le persone "nere" e non il frutto, dunque, di un conseguimento personale⁵» (58).

Rispetto ad un'altra icona femminile della danza nera, Katherine Dunham (cfr. Mazzaglia 2016 e Natali 2016), sono ad esempio rivelatrici le osservazioni della critica Emily Herzog, che nel 1941, dopo aver visto un suo spettacolo, afferma: «La sua danza è primitiva, certo, ma è stata studiata e

⁵ Vi sono naturalmente anche all'epoca delle eccezioni a questo punto di vista. Burt cita il caso della danzatrice delle Folies-Bergère Colette la quale riconosce nel corpo di Baker i segni del prolungato allenamento, che ne hanno assottigliato le forme.

imparata! È stata una sorpresa udire dalla bocca di Katherine Dunham, la più nuova e originale danzatrice nera di questo tempo, che il suo popolo, proprio come i bianchi, deve imparare a danzare» (cit. in Seguin 2003: 153). Katherine Dunham aveva lottato per affermare la necessità di una formazione rigorosa dei danzatori neri, i quali peraltro erano esclusi, a causa del razzismo e della segregazione, dall'apprendimento di tecniche quali il balletto (la prima istituzione che accetta uno studente nero è nel 1941 il New Dance Group) (cfr. Wulff 2014 per una disamina dell'attualità del problema).

Eliane Seguin osserva come negli stessi anni la concezione della danza nera quale espressione spontanea si rifletta tra l'altro nella caratterizzazione operata dalla cinematografia hollywoodiana a proposito del tip tap. Negli anni Trenta e Quaranta la sofisticatezza formale del tip tap è stata negata in favore di un'idea del tip tap come arte «leggera»: i danzatori, peraltro generalmente bianchi, realizzano le loro sequenze coreografiche in contesti quali strade e parchi, che «trasformavano un'arte difficile in un'esplosione spontanea e naturale dell'individuo» (153). All'arte di Gene Kelly che balla per strada nelle pozzanghere viene contrapposta l'arte della danzatrice classica, la quale viene mostrata generalmente in sale prova o nel contesto della performance teatrale: «Il tip tap è stato presentato dall'industria cinematografica come l'espressione naturale dell'individuo e non come quella, sofisticata, di una cultura» (2003: 153).

In virtù del suo presunto talento naturale al danzatore nero vengono rifiutate le opportunità offerte invece ai danzatori bianchi. In un articolo del 1949 Franziska Boas denuncia le conseguenze dello stereotipo sulla carriera dei danzatori:

«Se il danzatore bianco deve lottare per sopravvivere, assai più grande è la necessità economica del danzatore negro che desidera fare qualcosa d'altro rispetto alla danza "primitive". Si dice che i negri danzano sempre, e possono avere il lavoro senza studiare e che, quindi, non è necessario istituire alcuna borsa di studio per loro. Questo è un modo di pensare mostruoso e miope [...] Pochi [danzatori neri] sono stati in grado di "vendere" i loro lavori senza fare assegnamento sul primitivo. [...] Questi danzatori meritano di essere aiutati da organizzazione e fondazioni, in modo da potere lavorare in modo creativo e da potere sviluppare la loro individualità. Questo aiuto deve essere elargito anche se non desiderano andare a studiare in Africa o nelle Indie occidentali. Ci può essere "discriminazione" anche quando si aiuta» (1949: 42).

Il presunto talento dei danzatori neri li relegava a ricoprire ruoli che non si allontanassero da quelli percepiti per loro come naturali. Alcuni artisti neri venivano criticati poiché, invece di eseguire i movimenti loro connaturati della «danza negra», pretendevano di lavorare con altre tecniche. Essi avrebbero invece dovuto ritornare alla loro «eredità africana» (Perpener III, 2001). Il già menzionato critico Arnold Haskell riteneva ad esempio che Josephine Baker fosse troppo contaminata dalla cultura bianca, e la raffrontava alla più «autentica» Florence Mills, anche lei danzatrice nella Revue Nègre: «Josephine Baker [...] sembra che ce la metta tutta per apparire come la negra che il pubblico desidera che sia. È diventata completamente pariginizzata. Il caso dell'ultima Florence Mills era completamente diverso. Era un'artista ammirevole, non ha mai tradito se stessa, fiera delle vere origini negre della sua arte» (cit. in Burt 1998: 62). Ramsay Burt analizza questa presa di posizione nei termini di una paura dell'offuscamento dei confini identitari:

«Quando una persona bianca balla uno stile di danza nero, o quando una persona nera danza in uno stile come il balletto, le cui origini risiedono nella cultura europea, ognuna incorpora un atteggiamento e un modo di muoversi associati ad una tradizione culturale altra⁶. La repulsione di Haskell all'idea di agili danzatrici nere che eseguano *Les Sylphides* si basa su nozioni essenzialiste dell'identità razziale, e sulla paura della perdita della diversità, che viene dall'offuscamento dei confini. In questa riluttanza ad ammettere la paura riguardo all'instabilità della sua stessa identità bianca, egli proietta i timori che lo concernono sul corpo dell'altro, stereotipicamente concepito come "l'altro". Di conseguenza, Haskell vede solo il colore e i tipi corporei e non può, o non vuole rendersi conto, che chiunque può eseguire un qualsiasi vocabolario o stile di movimento se sottoposto all'allenamento appropriato» (1998: 63-64).

Come scriveva il danzatore e coreografo americano nero Donald McKayle, a commento della mancanza di danzatori neri nelle compagnie di balletto classico americane degli anni Cinquanta – dovuta tra l'altro a «quel vecchio e sbagliato luogo comune riguardo al ritmo dei negri» –, «Non si può negare il diritto di Maria Alba di danzare le *soleares* perché non è una zingara spagnola di nascita, o quello di Gerry Mulligan di suonare jazz perché non è un negro americano, o quello di Raven Wilkinson di essere una ballerina classica in quanto negra americana» (cit. in Cohen 1966: 54 e 55).

⁶ Questa affermazione di Burt va stemperata: può ovviamente esservi una persona nera il cui contesto culturale di appartenenza è quello europeo, o viceversa.

Occorre ricordare peraltro che i danzatori neri protagonisti della storia della danza americana non sempre sono riusciti a sottrarsi all'identificazione con lo stereotipo primitivista ed esotizzante. Katherine Dunham è stata ad esempio accusata di «flirtare con l'esotismo» (Banes 1998), mentre di Alvin Ailey sono stati sottolineati gli sforzi di adesione alle aspettative di un pubblico costituito da bianchi: «La compagnia di Ailey spesso ha offerto a un vorace pubblico (bianco) un festino di corpi (neri) fisicamente eleganti. [...] La compagnia di Ailey è riuscita a nutrire l'appetito per corpi neri piacevoli [...] fin dalle sue prime performance» (DeFrantz 2004: 35). I personaggi delle sue coreografie sono costantemente sessualizzati. Le coreografie che Ailey realizza prima del 1965, e nelle quali danza lui stesso, propongono uno stile di danza maschile che sottolinea la dimensione della forza fisica, e che quindi «sottoscrive l'associazione tradizionale tra i corpi maschili neri e il loro implicito potenziale di forza lavorativa» (DeFrantz 2004: 36), e anche la presenza femminile segue il modello già proposto da Josephine Baker e Katherine Dunham, il cui indubbio talento era associato alla bellezza e al potere di seduzione. Analizzando l'applicazione delle norme dominanti della mascolinità nell'ambito della produzione coreografica di artisti occidentali, Ramsay Burt (1995) sottolinea la problematicità della figura di Ailey, le cui rappresentazioni dei neri, in virtù dell'adesione ai modi popolari del discorso teatrale e coreografico, erano «a rischio di tendere verso lo stereotipo» (129). Ailey, nell'affermare

«mi sento obbligato a usare danzatori neri perché devono esserci più opportunità per loro, ma *non* in quanto sono un coreografo nero che si rivolge ai neri. [...] Noi parliamo troppo di arte nera, quando invece dovremmo parlare di arte, solo di arte [...] I compositori neri devono essere liberi di scrivere rondò e fughe, e non solo canzoni di protesta» (cit. in DeFrantz 2004: 86),

si discosta dalle istanze separatiste del nazionalismo nero degli anni Sessanta e dal lavoro di quei coreografi che intendono «cancellare tutte le influenze bianche» dalle loro produzioni. Eleo Pomare, esponente di questa corrente, spiega nei termini seguenti la propria posizione: «Non creo lavori per divertire folle di bianchi, né desidero mostrare loro quanto i neri siano affascinanti, forti e socievoli – proprio come i bianchi se li immaginano – quando danzano alla maniera di Jerome Robbins o di Martha Graham» (cit. in DeFrantz 2004: 86).

II.5 Predisposizione culturale e predisposizione naturale

Sostenere che i danzatori neri non posseggono un talento naturale o spontaneo non significa ovviamente negare una loro maggiore competenza nell'esecuzione di determinate danze, significa piuttosto sottolineare la dimensione della costruzione culturale del corpo. Un individuo, così come non può scegliere quale lingua parlare, non può decidere quali forme del linguaggio del corpo adottare, anche se una volta diventato adulto potrà apprendere altre lingue, o sottoporsi ad un addestramento di altre tecniche corporee – è peraltro curioso osservare come la decisione di studiare una lingua diversa dalla propria venga considerata in genere in modo positivo, mentre il desiderio ad esempio di eseguire danze «altre» venga spesso guardato con sospetto (Williams 2004). L'uomo è un essere incompleto che viene «foggiato» dalla cultura (Remotti 2000) e tutte le pratiche corporee – il modo di mangiare, di vestirsi, di pettinarsi, di sedersi, di lavarsi, di esplicitare le attività lavorative ecc. e, ovviamente, di danzare – variano in base alle convenzioni locali.

La determinazione culturale di ciò che generalmente viene considerato il «naturale» per eccellenza, la postura e il movimento del corpo umano, era già stata sottolineata da Marcel Mauss nel suo saggio *Le tecniche del corpo* del 1936. Gli stili del nuoto, il modo di marciare, le posizioni per il riposo e addirittura il modo di camminare dipendono da modelli culturali appresi:

«La posizione delle braccia, quella delle mani mentre si cammina costituiscono una idiosincrasia sociale, e non semplicemente il prodotto di non so quali congegni e meccanismi puramente individuali, quasi interamente psichici. [...] Abbiamo commesso, io stesso ho commesso per molti anni, l'errore fondamentale di ritenere che esistano delle tecniche solo quando ci sono strumenti. Bisognava, invece, ritornare a nozioni antiche, ai dati platonici sulla tecnica (Platone parlava di una tecnica della musica e in particolare della danza) ed estendere questa nozione» (1965: 388 e 392).

In molti contesti culturali lo sviluppo dell'attività coreutica è favorito dalla pratica diffusa di questa espressione del corpo. Una maggiore competenza nell'arte coreutica va quindi interpretata non come una «predisposizione naturale», bensì come una «predisposizione culturale». In assenza di un *milieu* che predisponga alla pratica della danza non vi sarà alcuna predisposizione innata a

favorirne lo sviluppo. L'antropologa Lorna Marshall illustra come l'inculturazione del bambino preveda tra i !kung⁷ una forte esposizione alla danza:

«L'inizio di una danza è un momento vivace e di socialità, in cui ciascuno parla e scherza con gli altri; vi sono frequenti scoppi di risa. Gli adolescenti sono spesso i più rapidi nel riunirsi. Tutti i bambini partecipano di solito allo stadio iniziale. I neonati, legati in piccole imbracature di pelle al fianco delle madri o sul loro dorso sotto la coperta di pelle, fissano intensamente e seriamente la scena. Alcuni dei bambini piccoli si uniscono alla danza restando aggrappati alle madri e muovendosi ritmicamente su e giù. Un padre, quando comincia a danzare, può prendere suo figlio e per un po' danzare tenendolo sulle spalle. I bambini tra i cinque e gli otto anni saltellano intorno e si danno ordini l'un l'altro, ma spesso i bambini di questa età danzano intorno al cerchio in modo più o meno tranquillo, imitando i loro padri, e così fanno anche i ragazzi più grandi. [...] Spesso nello stadio iniziale, prima di sedersi, due o tre donne danzano saltando velocemente, e i neonati sobbalzano contenti sulle schiene delle loro madri senza mai lanciare un grido» (1969: 361).

Per valutare l'importanza accordata alla danza in un determinato contesto non è però sufficiente appurarne la presenza. Ciò che occorre esaminare non è dunque soltanto la maggiore o minore presenza dell'attività coreutica, quanto la sua valorizzazione culturale.

Per quanto riguarda ad esempio i medje-mangbetu (Repubblica Democratica del Congo) Stefano Allovio e Adriano Favole osservano come nella lingua locale il termine *nakira* venga utilizzato per definire l'intelligenza e l'abilità: «Possiede *nakira* colui che ha acquisito abilità tecniche e mentali. *Nakira* è l'abilità nel lavorare il ferro, nel fabbricare vasellame, nel confezionare abiti. Le espressioni più elevate di *nakira* sono però il saper danzare, suonare e parlare. In ogni caso la danza sembrerebbe la massima espressione dell'intelligenza. Saper danzare non è quindi soltanto un'abilità accessoria e puramente estetica, ma risulta una componente centrale nel definire l'essere umano» (2002: 200-201)⁸. A tal proposito i due antropologi riflettono sull'importanza che può essere attribuita a quella che il neurologo e pedagogista Howard Gardner ha definito «intelligenza del corpo». Questo autore ci invita a un ribaltamento di prospettiva quando scrive

⁷ L'articolo fa riferimento a ricerche condotte nel deserto del Kalahari (Africa sud occidentale) tra il 1951 e il 1961. Il punto esclamativo premesso al nome della popolazione indica uno schiocco (postalveolare).

⁸ Sulle danze mangbetu cfr. Allovio 1999, 52-57.

«Una descrizione dell'uso del corpo come forma di intelligenza può sembrare a tutta prima stridente. Nella nostra tradizione culturale recente c'è stata una disgiunzione radicale fra le attività del ragionamento da un lato e le attività della parte manifestamente fisica della nostra natura, qual è compendiata dal nostro corpo, dall'altro. Questo divorzio fra il "mentale" e il "fisico" si è associato non di rado alla nozione che ciò che facciamo col nostro corpo sia un po' meno privilegiato, meno speciale, delle routine di soluzioni di problemi che eseguiamo principalmente attraverso l'uso del linguaggio, della logica o di qualche altro sistema simbolico relativamente astratto [...] come l'intelligenza corporea può essere stata data per scontata, o come la sua importanza può essere stata minimizzata da molti ricercatori, così l'attività motoria è stata considerata una funzione corticale meno "elevata" delle funzioni al servizio del pensiero "puro". Eppure, come ha accuratamente rilevato il decano dei neuropsicologi americani Roger Sperry, si dovrebbe considerare l'attività mentale in generale come un mezzo in vista del fine di eseguire azioni» (1987: 228 e 231)⁹.

Questa concezione si riflette in una sottovalutazione dell'apprendimento imitativo che «può contribuire a spiegare perché molti giovani attori e danzatori promettenti nella nostra cultura rinuncino spesso a questo tipo di studio» (250). Non si deve d'altronde credere che nei contesti nei quali si valorizza la danza tutti i membri del gruppo esibiscano le stesse capacità né che tutti vengano considerati, in senso stretto, dei danzatori (cfr. Primus 1994). Solo a coloro che affinano le proprie capacità viene riconosciuto uno status differenziato, poiché si ammette la necessità dell'apprendimento: non vi è nulla di «spontaneo» o di «naturale» nell'esecuzione di movimenti complessi.

La visione delle danze africane o di matrice africana come di forme espressive che si sottraggono a regole prestabilite è imputabile anche alla conoscenza di alcuni generi coreutici inscrivibili nella categoria delle danze di possessione¹⁰ noti soprattutto attraverso le forme sviluppatesi nelle

⁹ Anche se è corretto osservare, come fa l'antropologa Andrée Grau, che «anche se può essere utile parlare di intelligenze multiple come fa Howard Gardner, bisogna sempre tenere presente che tutte queste intelligenze sono connesse tra loro e che il verbale e il corporeo non sono completamente distinti. Come ha dimostrato Sylvia Faure [2000], l'apprendimento della danza – ma anche delle altre discipline corporee come lo sport e le arti marziali – è sia linguistico sia fisico» (2005b: 233).

¹⁰ Il fenomeno della possessione è legato alla credenza nella capacità di entità quali dèi, spiriti, geni o antenati di entrare nel corpo di un essere umano. Tale «invasione» avviene sovente in occasione di una specifica cerimonia a cui partecipano i seguaci del culto e rende il posseduto un mediatore tra il mondo divino e quello umano. Egli si trasforma nell'entità che lo «cavalca» o della quale è il «figlio», ne ha le movenze (talvolta danzate), il genere, il carattere (talora aggressivo, o dolce, o seducente, ecc.), la voce (che avanza richieste, impartisce ordini, profetizza, ecc.). La condizione nella quale si trova il posseduto è definita come «trance» o «stato alterato di coscienza» e ha termine quando l'entità si allontana; a questo punto il posseduto torna in sé e non ricorda nulla di

Americhe all'interno di culti come il *vodu*¹¹ haitiano, la *santeria* cubana e il *candomblé* brasiliano. La caratteristica perdita di controllo del sé - che subentra in una certa fase dell'azione rituale musicale e coreutica e che costituisce la premessa necessaria ad un contatto con il mondo extra-umano - è stata spesso interpretata come un abbandono a movimenti «selvaggi» e incontrollati. In realtà molto spesso le posizioni e i passi delle danze di possessione sono anch'essi altamente codificati, poiché la divinità che monta la sua cavalcatura - secondo la terminologia adottata dagli adepti - ha un tipo di personalità e un proprio repertorio di movimenti che si rendono manifesti nell'esecuzione. Come osservava già Claude Lévi-Strauss, nell'introduzione al volume *Vodu. Le danze di Haiti* di Katherine Dunham¹², il vodu «anche nelle sue manifestazioni apparentemente più individuali, afferma “modi convenzionali” e segue “temi stabiliti”» (Dunham 1990: 8, ed. or. 1947). Nel suo *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*¹³, l'insegnante di danza e di Afro-American studies allo Smith College del Massachusetts (USA) Yvonne Daniel, esaminando comparativamente le forme coreutiche delle tre religioni dei Carabi e del Brasile, spiega:

«La performance rituale implica un vocabolario di movimenti che è strutturato; gesti particolari e frasi coreutiche sono associati al suono di ritmi specifici e hanno uno specifico significato culturale o religioso [...] La maggior parte delle sequenze di movimento e dei temi musicali ricorrenti per le divinità obbediscono a modelli identificabili che sono riconoscibili trasversalmente nella diaspora africana. La danza per Ogún ne è un buon esempio [...] In tutti e tre i luoghi [Haiti, Cuba, Bahia] gli schemi dei movimenti coreutici denotano un'entità maschile feroce che combatte danzando con una spada o un machete [...] In ciascuna comunità la danza per Ogou, Ogún o Ogun prevede posizioni da guerriero aggressivo, rigorose sequenze di movimenti circolari e un'enfasi sull'atto del tagliare con una spada o con un oggetto di metallo» (2005: 62-63).

quanto accaduto. Benché questo sia lo schema generale del fenomeno, esistono numerose varianti. La possessione è stata spesso analizzata nei termini di una forma espressiva che permette a settori caratterizzati da esclusione sociale (donne, individui marginali) di imporsi all'attenzione del gruppo secondo modalità culturalmente accettabili. Tale chiave interpretativa è stata ad esempio applicata anche al tarantismo pugliese. Occorre però sottolineare che i fenomeni di possessione possono avere funzioni assai diverse, costituendo ad esempio talvolta il sistema culturale dei gruppi dominanti. Per una critica delle interpretazioni convenzionali cfr. Browning 1995.

¹¹ Sono varie le trascrizioni del termine: vodu, vuvu, voodoo, vodun, cfr. Faldini 2007: 144, nota 1.

¹² L'introduzione di Lévi-Strauss è alla traduzione francese del 1950.

¹³ Il testo presenta alcuni limiti che sono esaurientemente illustrati da Kristina Wirtz nella sua recensione al volume per il *Journal of Latin American Anthropology*, 2006, XXI: 1.

Alessandra Brivio, che ha condotto una ricerca in Togo e Benin sulle dinamiche religiose delle cosiddette religioni tradizionali, fornisce la seguente descrizione delle danze praticate nell'ambito del *tron kpeto ve*, una religione vodu diffusa in Togo, Benin e Ghana, sottolineandone sia la dimensione codificata, sia il carattere appreso:

«Per gli adepti, soprattutto durante la trance, è importante mostrare al gruppo che si è in grado di gestire la relazione con il sovrannaturale: dopo la violenza iniziale, il corpo può tranquillamente accogliere l'alterità e dialogare con essa. La danza sarà differente da quella eseguita prima di essere stati "presi", ma rispetterà comunque i codici che la divinità impone [...] L'alto valore estetico di una performance di danza è apprezzato e ripagato da chi partecipa alle cerimonie e per le *vodussi* è motivo di orgoglio, proprio perché mostra a tutti le loro capacità di dialogare con il mondo dell'invisibile e di rendere visibile la loro immanenza. L'abilità nella danza non è un dono e nessuno crede che sia la semplice incorporazione della divinità a rendere le *vodussi* esperte: è naturale che debbano apprendere negli anni le danze dei loro vodu, aiutate dalle più anziane, come è comunemente risaputo che vi siano *vodussi* più o meno abili nell'esecuzione, anche a prescindere dalla loro anzianità» (2008: 215).

Lo stereotipo che associa africani e neri americani ad un tipo di danza dalle peculiari caratteristiche non è limitato al periodo storico esaminato in precedenza. A tutt'oggi nel dibattito sulla cosiddetta danza africana contemporanea emergono posizioni che rimandano a un'essenzializzazione del corpo nero e che mettono in luce le aspettative del pubblico bianco rispetto ad un'adesione a modelli coreutici stabiliti. Nell'articolo «Corps noirs, regards blancs: retour sur la danse africaine contemporaine», la scrittrice Ayoko Mensah (2005) si chiede se dalla pubblicazione del saggio di Frantz Fanon *Peaux noires, masques blancs* del 1952, lo sguardo degli europei sia veramente cambiato. La sua risposta è negativa:

«L'immaginario e i pregiudizi coloniali sono scomparsi? Assolutamente no. Sembra piuttosto che si siano adattati al gusto contemporaneo. Il congolese Faustin Linyekula, uno dei coreografi africani più iconoclasti, testimonia: "In Europa ho imparato a guardarmi. Ho scoperto che ero nero e che ci si aspettava da me una storia precisa. In Francia più che altrove". Ma pochi danzatori hanno il coraggio di disattendere le aspettative dello sguardo occidentale il quale,

pur magnificando la rottura con le forme tradizionali, continua a pretendere dei segni tangibili di "africanità". Molti coreografi risolvono questo paradosso utilizzando gli stereotipi associati al corpo africano per sedurre il pubblico europeo. Esibizione di muscoli o purezza d'ebano, si giocano la fisicità all'estremo. Robyn Orlin, ebrea nata a Johannesburg, intervistata a Parigi per la rivista *Danser*, dice la stessa cosa: "[...] C'è una sorta di strano equivoco nel modo in cui la gente qui considera la danza africana. Ci sono delle danze africane, tra le quali la danza tradizionale che è molto ricca e che, secondo me, ha un significato altrettanto moderno di altre forme che avete voi. Voglio dire che tra un gruppo di danza tradizionale o un corpo di ballo di danza classica, si tratta pur sempre di una danza di gruppo, e una non è più moderna dell'altra [...] Talvolta ho l'impressione che la nostra danza contemporanea non sia considerata allo stesso modo della vostra. Voi non parlate di danza contemporanea francese, belga o spagnola, allora perché precisare 'africana'? Come se noi dipendessimo sempre dalla tradizione"».

II.6 Bibliografia

Adewole, Funmi

2003 «La danza africana come arte dello spettacolo», in AAVV, *Être ensemble*, Paris, Centre National de la Danse, 297-312.

Aime Marco

2004 *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi.

2005 *L'incontro mancato. Turisti, nativi, immagini*, Torino, Bollati Boringhieri.

Allovio, Stefano e Favole, Adriano

2002 «Plasticità e incompletezza tra etnografie e neuroscienze» in F. Remotti (a cura di), *Forme di umanità*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 167-205.

Banes, Sally

1998 *Dancing women: female bodies on stage*, London and New York, Routledge.

Boas, Franziska

1949 *The Negro and the Dance as an Art*, «Phylon» (1940-1956), X, 1, 38-42.

Brivio, Alessandra

2008 *Metamorfosi di un culto in movimento: goru vodu in Togo e Bénin*, Tesi di dottorato in Antropologia della contemporaneità, università degli Studi di Milano-Bicocca.

Burt, Ramsay

1995 *The male dancer: bodies, spectacle, sexualities*, London, Routledge.

- 1998 *Alien Bodies, Representation of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, London & NY, Routledge.
- Carpitella, Diego
1966 «Prefazione» a Curt Sachs 1966, *Storia della danza*, Milano, il Saggiatore (ed. or. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlino, Reimer 1933), 7-17.
- Cohen, Selma Jeanne
1965, 1966 (ed.) *The modern dance. Seven statements of belief*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press.
- 1998 (ed.) *International Encyclopaedia of Dance*, New York; Oxford, Oxford University Press.
- Daniel, Yvonne e Payne
2005 *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- DeFrantz, Thomas F.
2004 *Dancing Revelations. Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*, New York, Oxford University Press.
- Doquet, Anne
1999 *Le masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala.
- Dunham, Katherine
1990 *Vodu. Le danze di Haiti*, Milano, Ubulibri (ed. or. *Las Danzas de Haiti*, in «Acta anthropologica», II, 4, Mexico, 1947).
- Emery, Lynne Fauley
1972 *Black dance in the United States from 1619 to 1970*, Palo Alto, National Press Books.
- Faldini, Luisa
2007 «Il vodun haitiano», in Tiberini, Elvira Stefania (a cura di) *black inc.*, Roma, CISU, 145-172.
- Farnell, Brenda
1999 *Moving Bodies, Acting Selves*, «Annual Review of Anthropology», 28, 341-373.
- Faure, Sylvia
2000 *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute.
- Franco, Susanne
2017 *Danzare la nazione all'epoca delle postcolonie: il caso del Kenya*, «Danza e ricerca», 9, 127-151.

Gardner, Howard

- 1987 *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Milano, Feltrinelli (ed. or. 1983 *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Books).

Grau, Andrée

- 2005 *Danza, identità e processi di identificazione in un mondo postcoloniale*, in Susanne Franco e Marina Nordera (a cura di), *I discorsi sulla danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 230-245.

Kaeppler, Adrienne L.

- 1978 *Dance in Anthropological Perspective*, «Annual Review of Anthropology», 7, 31-49.
2000 *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*, «Dance Research Journal», XXXII, 1, 116-125.

Kealiinohomoku, Joann W.

- 1983 «An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance», in R. Copeland e M. Cohen (eds.) *What is Dance?*, Oxford, Oxford University Press (ed. or. 1969-1970, «Impulse», 24-33).
2001 *The Study of Dance in Culture: A Retrospective for a New Perspective*, «Dance Research Journal», XXXIII, 1, 90-91.

Lomax, Alan

- 1968 (ed.) *Folk Song Style and Culture: A Staff Report*, Washington, D.C., American Association for the Advancement of Science.
1971 *Choreometrics and Ethnographic Filmmaking*, Filmmakers Newsletter, February, 1-14.

Marshall, Lorna

- 1969 *The medicine dance of the !kung bushmen*, «Africa: Journal of the International African Institute», XXXIX, 4, 347-381.

Mauss, Marcel

- 1965 «Le tecniche del corpo», in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, pp. 383-409 (ed. or. «Les techniques du corps» in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF 1950 (1936)).

Mazzaglia, Rossella

- 2016 *Introduzione a The Negro Dance*, «Danza e ricerca», 8, 177-185.

Mensah, Ayoko

- 2005 *Corps noirs, regards blancs: retour sur la danse africaine contemporaine*, «Africultures», 62.

Natali, Cristiana

- 2016 *Katherine Dunham, antropologa della danza*, «Danza e ricerca», 8, 196-201.

Neveu, Kringelbach Hélène

2013 *Dance Circles. Movement, Morality and Self-Fashioning in Urban Senegal*, Oxford-New York, Berghahn Books.

Perpener III, John O.

2001 *African American Concert Dance: The Harlem Renaissance and Beyond*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Primus, Pearl

1994 «African Dance», in Welsh-Asante, Kariamu (ed.) *African dance: an artistic, historical and philosophical inquiry*, Trenton, NJ e Asmara, Eritrea, Africa World Press, 3-12.

Remotti, Francesco

2000 *Prima lezione di antropologia*, Roma, Laterza.

Sachs, Curt

1966 *Storia della danza*, Milano, il Saggiatore (ed. or. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlino, Reimer 1933).

Schott-Billmann, Frances

1991 «Le primitivisme en danse», in Brack, Clairette e Wuyts, Irina Louvain (ed.), *Dance and Research. An Interdisciplinary Approach*, Louvain, Peeters Press, 119-128.

Seguin, Eliane

2003 *Histoire de la danse jazz*, Paris, Chiron.

Siegel, Marcia

1998 «Bridging the critical distance», in Carter, Alexandra, (ed.) *The Routledge Dance Studies Reader*, London, Routledge, 91-97.

Tani, Gino

1983 *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Olschki, 3 voll.

1995 *La danza e il balletto. Compendio storico-estetico*, Parma, Pratiche.

Williams, Drid

2004 *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Wulff, Helena

2014 «Ballet culture and the market: a transnational perspective» in Hélène Neveu Kringelbach and Jonathan Skinner (eds.), *Dancing cultures: globalization, tourism and identity in the anthropology of dance*, New York, Berghahn Books, 46-59.

Youngerman, Suzanne

- 1974 *Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of World History of the Dance with a Survey of Recent Studies that Perpetuate His Ideas* «CORD News», 6, 6-19.
- 1998 «Methodologies in the study of dance: Anthropology», in *International Encyclopaedia of Dance*, IV, 368-372.

III. *Un assolo lungo ottant'anni. Riflessioni antropologiche a partire dalle danze di corte mangbetu* di Stefano Allovio

III.1 *Schweinfurth e la mitizzazione dei Mangbetu*

I gruppi etnici insediati fra il Nord-Est del Congo e il Sud Sudan hanno nutrito l'immaginario dell'Occidente a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. I primi a contribuire affinché l'Occidente venisse a conoscenza di tali gruppi furono i molteplici esploratori che, risalendo il corso del Nilo, si avventurarono nella savana sudanese e ai margini della foresta congolese.

Carlo Piaggia, Romolo Gessi, Wilhelm Junker, Giovanni Miani, Gaetano Casati, George Schweinfurth e molti altri raccolsero informazioni e fornirono le prime descrizioni dei Niam Niam (gli Azande) e dei Mangbetu contribuendo alla mitizzazione di questi ultimi sulla base dell'esistenza di favolose corti e potenti sovrani, della pratica del cannibalismo, dello strano costume di deformarsi il cranio e della produzione di raffinati oggetti artistici, oggi disseminati nei più importanti musei europei e nordamericani.

In effetti, a partire dalla metà del XVIII secolo, i gruppi mangbetu iniziarono a concentrare tutta la loro forza in una sola house mettendo le basi allo sviluppo del cosiddetto regno mangbetu (Denis 1961, Keim 1979). Nabiembali, l'eroe fondatore ricordato nei racconti storici dei nativi, perseguì politiche di successo alleandosi con potenti clan e annettendo, di fatto, ampi territori. La conquista della regione compresa fra il fiume Nepoko e il fiume Uele si concluse alla fine degli anni Venti dell'Ottocento quando il neonato regno mangbetu ebbe la forza di reggere agli attacchi delle milizie zande (Keim 1979). Nonostante ciò, il regno era destinato a durare poco. Nabiembali non sviluppò istituzioni funzionali a strutturare un'ampia entità politica centralizzata. Per tale motivo, quando nel 1859 Nabiembali venne deposto per mano di suo figlio Tuba, il regno precipitò in un periodo di conflitti fra le diverse house mangbetu. Nel 1867 Tuba lasciò il trono – o meglio il falcetto reale, vero simbolo del potere dinastico mangbetu (Vansina 1990: 173) – a Munza, il quale ospitò pochi anni prima di morire il primo esploratore europeo, Georg Schweinfurth. Gli studiosi sono concordi nel considerare Munza l'ultimo vero sovrano mangbetu. Con la morte di Munza, avvenuta nel 1873, la frantumazione del regno in differenti *chiefdoms* raggiunse un livello irreversibile. Il tutto venne aggravato dalle continue incursioni dei mercanti arabi-nubiani affamati di avorio e di schiavi, seguiti negli anni Ottanta da altre incursioni straniere ad opera degli egiziani

e dei gruppi swahili dal Kenya e in ultimo dalle prime spedizioni coloniali dei belgi (1891).

La disgregazione del regno mangbetu andò di pari passo con la costruzione del mito mangbetu. Questo ha origine in primo luogo attraverso la grande fortuna che ebbe in Europa e in Nord America il resoconto del viaggio di Schweinfurth (*Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im Centralen Aequatorial Afrika*, 1874), tradotto in molte lingue e opportunamente integrato da sontuosi schizzi effettuati dallo stesso esploratore e botanico tedesco.

Schweinfurth risiedette nei territori mangbetu e in particolare alla corte del re Munza dal 21 marzo al 12 aprile del 1871. Il viaggiatore tedesco ritiene di essere giunto fra un popolo estremamente raffinato e culturalmente superiore agli altri gruppi incontrati in Africa. Il fascino dei mangbetu è inoltre accresciuto dal fatto che all'eleganza di corte si unisce – secondo un'erronea supposizione dello stesso Schweinfurth – la “selvaggia” pratica del cannibalismo. I Mangbetu, sospesi tra nobiltà e selvatichezza, si prestano a incarnare l'immagine prototipica degli abitanti dell'Africa più profonda; essi per molti decenni andranno a nutrire l'immaginario occidentale sul continente nero e, come si vedrà, si conformeranno ancor più a tale immagine prototipica negoziando con l'Occidente parti rilevanti della loro stessa cultura artistica.

Il viaggio di Schweinfurth e la pubblicazione del resoconto di viaggio rappresentano il punto di partenza di questo processo di mitizzazione. In tale processo, un ruolo cruciale viene svolto dalle sontuose illustrazioni che accompagnano il testo del 1874; Le incisioni su legno utilizzate per stampare le illustrazioni vennero preparate sulla base degli stessi schizzi di Schweinfurth le cui doti artistiche sono riconosciute dai critici (Thornton 1990: 46-48). Christaud Geary (1998), studiosa di arte africana e di antropologia visuale, ha svolto un attento studio sull'importanza delle immagini quali supporti visivi nei racconti dei viaggiatori europei che si spinsero fino nei territori mangbetu. Ella ha sottolineato il felice connubio fra immagini e testo nel resoconto di Schweinfurth e la grande influenza che ebbero gli schizzi dell'esploratore tedesco nel fornire un primo e decisivo supporto visivo alle imprese di altri due viaggiatori dell'epoca: Wilhelm Junker, giunto fra i Mangbetu nell'autunno del 1880 e Gaetano Casati, arrivato nella stessa regione nell'autunno del 1881. Saranno soprattutto gli illustratori del resoconto del viaggio di Junker (1889) a trarre ispirazione direttamente dagli schizzi di Schweinfurth componendo litografie contenenti diversi motivi presenti in essi. Come scrive Geary

«Schweinfurth's verbal and visual narrative serves as a model for other two travelers. Schweinfurth's portrait of King Mbunza, the frontispiece in the second volume of his account, became one of the classic portraits of an "African ruler" and to this day has captured the imagination of Westerners» (1998: 143) (fig. 1).

Fra le molteplici illustrazioni contenute nel testo di Schweinfurth ci sarà modo di tornare nel corso del presente saggio su una in particolare: quella raffigurante l'assolo del re Munza che danza nel grande edificio rettangolare al cospetto dei guerrieri e delle ottanta mogli sedute su sgabelli (fig. 1). Questa illustrazione permette al lettore di visualizzare una delle scene più emozionanti a detta dello stesso Schweinfurth. La scena dell'assolo di danza (mabolo) al cospetto di donne sedute su sgabelli la ritroveremo in altre produzioni visuali ed è proprio attorno ad essa che sarà interessante riflettere sulle questioni già poste all'inizio del saggio: Cosa ci racconta questa immagine? Quante cose racconta? Cosa è opportuno che l'antropologo ravvisi in essa?

III.2 *Okondo e l'arte mangbetu*

Nella seconda metà del XIX secolo, le ambizioni commerciali (avorio e schiavi) degli mercanti arabi nella regione dovettero registrare un brusco ridimensionamento: in un primo tempo a causa della rivolta mahdista in Sudan (1883-1884) che bloccò di fatto i commerci con i territori zande e mangbetu, successivamente a causa del costituirsi, per iniziativa del Re del Belgio Leopoldo II, dello Stato Indipendente del Congo (1885). In particolare, i territori mangbetu furono occupati dai belgi a partire dalla spedizione Van Kerckhoven che nel marzo del 1892 riesce a respingere gli arabi oltre il Nepoko (Muller 1941: 71).

Questi brevi cenni storici servono a spiegare il diradarsi di racconti e immagini concernenti i Mangbetu almeno fino ai primi anni del Novecento quando re Leopoldo II diede il permesso a scienziati e studiosi di esplorare le ricchezze naturalistiche e culturali del Congo ormai considerato, dal punto di vista dei colonizzatori, "pacificato". Il re Munza era morto da tempo e fra i vari potentati sorti dalla disgregazione del regno, quello governato dal capo Okondo assunse un ruolo centrale nelle immagini prodotte sui mangbetu precedentemente alla Grande Guerra (Schildkrout, Keim 1990: 40-41).

Nel 1907 Armand Hutereau, un luogotenente dell'esercito coloniale belga, condusse una

ricognizione etnografica fra i Mangbetu e fra gli altri gruppi della regione. Il volume che pubblicò nel 1909 è da considerarsi il primo sistematico lavoro etnografico sui Mangbetu. Alla luce di questo resoconto, Hutereau ottenne la guida di una seconda spedizione etnografica (1911-1913) nel Uele e nell'Ubangi i cui risultati vennero pubblicati nel 1922. Durante questa seconda missione, l'etnologo e militare belga non si limitò a raccogliere dati etnografici e oggetti di cultura materiale, ma scattò fotografie, fece registrazioni audio e produsse un filmato di circa tre ore dove a sorprendere è la povertà di immagini relative alla cultura mangbetu e ai loro favolosi villaggi; in particolare colpisce l'assenza di immagini del villaggio di Okondo.

Chi invece intrattenne un rapporto particolare con la corte di Okondo furono due zoologi statunitensi: Herbert Lang e James Chapin dell'American Museum of Natural History di New York (Schildkrout, Keim 1990). Da tempo il Museo voleva aprire una sala dedicata al Congo e Leopoldo diede i permessi per raccogliere oggetti e fauna da mandare a New York. Nel 1907 Leopoldo regalò 3.500 oggetti al Museo. È con queste premesse che nel 1909, dopo difficili negoziazioni, inizia la spedizione di Lang e Chapin nella regione del Uele, regione particolarmente attraente dal punto di vista zoologico per la ricchezza e varietà della fauna e per la sorprendente scoperta dell'okapi, un giraffide molto raro.

Herbert Lang aveva ovviamente interessi zoologici, ma la visita al capo Okondo (il cui villaggio si trovava vicino al centro coloniale di Niangara) fa sì che i suoi interessi divennero anche etnografici. Lang non sapeva nulla di etnologia, ma aveva letto il resoconto di Schweinfurth e si esercitò in una continua comparazione fra le informazioni contenute nel libro e la realtà incontrata nei territori mangbetu. Il testo di Schweinfurth non solo nutrì l'immaginario di Lang, ma "plasmò" e "rimodellò" il contesto locale. Per esempio, quando Lang informò il capo Okondo che l'illustre predecessore Munza, in base a ciò che racconta Schweinfurth, aveva fatto costruire un edificio per le riunioni e gli incontri pubblici molto più grande del suo, Okondo ordinò la costruzione di un edificio altrettanto maestoso. Lang influenza Okondo il quale, da buon imprenditore, asseconda la richiesta della spedizione Lang di acquisire molti oggetti etnografici caratterizzati dal presentare come ornamento la riproduzione della deformazione cranica mangbetu.

Così i Mangbetu divennero famosi per la loro arte: figure antropomorfe caratterizzate da una accentuata dolicocefalia ornano coltelli, pugnali, contenitori, corni, arpe, pipe; mentre disegni astratti e stilizzati coprono le superfici dei loro corpi, i muri delle loro abitazioni, gli sgabelli e i pali

delle capanne. Queste espressioni artistiche, immortalate nelle fotografie o nelle teche dei musei, furono in gran parte prodotte in un brevissimo arco di tempo (1909-1925) e sicuramente soltanto in minima parte da individui mangbetu. Inoltre, l'oggetto ornato con motivi antropomorfi non è mai stato molto diffuso nella cultura materiale mangbetu e i muri dipinti delle abitazioni furono rintracciati soltanto in alcuni villaggi di capi. Lang, Chapin e altri portano in Occidente circa 20.000 oggetti di arte "tradizionale" mangbetu.

L'arte e l'esigenza di collezioni africane per i musei contribuirono in modo determinante ad aumentare la mitizzazione dei Mangbetu operata dai primi esploratori (Keim 1998, Geary 1998, Schildkrout 1999) che accentuarono il fascino delle corti in cui risiedevano i capi di un popolo che, oltre ad essere ritenuto cannibale praticava la deformazione cranica e produceva mirabili sculture. Durante il lungo periodo di permanenza della spedizione statunitense fra i Mangbetu (1909- 1915) non solo Armand Hutereau transitò nella regione (1911-1913) per la seconda volta fotografando e filmando, ma altri esploratori furono accolti e rimasero colpiti dai villaggi mangbetu e, in certi casi, dalla magnificenza della corte di Okondo. Per esempio, lo zoologo Hermann Schubotz fornirà puntuali descrizione del villaggio di Okondo confrontandosi e ispirandosi di continuo al testo di Schweinfurth. Schubotz cerca riscontri e conferme:

«He described Okondo's dance before his people much as Schweinfurth described Mbunza's dance. He wrote of the great meeting hall of Okondo as though it were the same hall Schweinfurth had seen when visiting Mbunza, not realizing that the building he saw in 1913 had seen built by Okondo's people at Lang's request just three years before» (Schildkrout, Keim 1990: 43).

Quest'ultima annotazione è rilevante di quanto stesse avvenendo su un piano che potremmo definire di "epidemiologia visuale": l'illustrazione dell'assolo di danza contenuta nel testo di Schweinfurth aveva determinato in un primo momento l'agire di Okondo che costruisce un edificio simile a quello di Munza su sollecitazione di Herbert Lang, "ingannando" a sua volta Hermann Schubotz che pensa sia "l'originale".

Il flusso di esploratori che in questo breve frammento temporale (1907-1913) investe letteralmente i villaggi mangbetu si arricchisce di un ulteriore ospite alla corte di Okondo: Guido Piacenza. Nel

maggio del 1912 l'industriale ed esploratore piemontese visita la regione lasciando come testimonianza un resoconto di viaggio (2013) e un prezioso filmato la cui parte finale è quasi interamente girato nel villaggio di Okondo. Come per magia, l'illustrazione di Schweinfurth prende vita dopo quarant'anni. Anzi, in un certo senso l'illustrazione prende vita dopo centoquarant'anni, ovvero, dopo la restaurazione del filmato. In effetti, nella sua magniloquenza, attraverso l'interpretazione di uno degli ultimi grandi capi mangbetu, l'assolo di danza effettuato alla corte di Okondo viene filmato probabilmente per la prima volta in questa occasione. Piacenza scatta fotografie al grande edificio (quello costruito su sollecitazione di Lang) e riprende con la cinepresa la danza che si svolge nell'ampio spiazzo del suo villaggio.

Ancora una volta è opportuno riproporre le domande che ripetutamente ci accompagnano dall'inizio del saggio. Domande che si complicano in quanto, l'immagine di partenza (l'illustrazione riprodotta nel libro di Schweinfurth raffigurante l'assolo del re al cospetto dei guerrieri e delle mogli sedute su sgabelli) prende vita grazie al filmato. E allora: che cosa raccontano queste scene girate? Qual è la rilevanza antropologica di tali immagini?

Per rispondere occorre pazientare ancora un poco in quanto è necessario proseguire nella ricostruzione della sequenza temporale di produzione e disseminazioni di immagini dei mangbetu lungo il Novecento.

III.3 *Un profluvio di immagini*

Dal 1915, anno della morte del capo Okondo e del ritorno a New York della spedizione del American Museum of Natural History, le osservazioni scientifiche sulla realtà mangbetu si diradarono. Come giustamente fanno osservare Schildkrout e Keim (1990: 44) è proprio a causa di questa carenza di sguardi competenti che i Mangbetu hanno continuato a sopravvivere, in una dimensione allocronica (Fabian 1983) e mitica, nell'immaginario occidentale alimentato da nuove foto, filmati e dipinti. In effetti, fra le due guerre mondiali i villaggi di alcuni capi mangbetu (Ekibondo, Tongolo e Niapu) diventano showpieces per i molti visitatori europei e statunitensi che accompagnati da significative icone del progresso (automobili e cineprese) si recavano nell'Alto Congo per immortalare in foto e filmati i popoli indigeni e per praticare la caccia grossa. Furono gli stessi belgi che fecero della testa di donna mangbetu allungata ed elegantemente acconciata il "logo" della colonia e promossero visite turistiche ed esplorazioni nei territori mangbetu

(Schildkrout 1999, 206).

Il 28 ottobre 1924, a bordo di otto automobili cingolate e grazie al supporto economico di André Citroën, la *Expédition Citroën Centre-Afrique* dei francesi Georges-Marie Haadt e Louis Audouin-Dubreuil iniziò la sua lunga marcia attraverso l'Africa con l'intento di "tentare il collegamento meccanico dei nostri possedimenti africani fra loro e con le colonie vicine dei nostri alleati" e di ricercare «gli usi e i costumi indigeni in via di estinzione che valga la pena fissare per mezzo del disegno, della penna e del cinema" (Haadt e Audouin-Dubreuil 1926a, 121-122). Allo scopo di "immortalare" tali usanze prima della loro scomparsa erano stati chiamati a far parte della spedizione il pittore russo Alexandre Iacovleff e il cineasta francese Léon Poirier (accompagnato dall'operatore Specht).

Verso la fine di marzo del 1925, la spedizione Citroën arriva con grandi aspettative nei territori mangbetu. Iacovleff, Poirier e Specht sono incaricati di raccogliere documenti etnografici (Haadt e Audouin-Dubreuil 1927: 219) e a tal fine vengono accompagnati dall'amministratore coloniale Vindevoghel a visitare il villaggio di Ekibondo. Nel leggere il resoconto di questa visita – non a caso redatto da un cineasta – si ha la sensazione di essere su un set cinematografico: la vita dei mangbetu è presentata come una sceneggiatura, a tratti come la sequenza di diapositive e immagini in cui domina la danza.

Nel 1924, anno di inizio della *Expédition Citroën Centre-Afrique*, partono per l'Africa altri due artisti che lasceranno rappresentazioni visive dei Mangbetu: il pittore Will Kessler (1899-1983) di cui si ricordano alcuni dipinti con soggetti mangbetu fra i quali *Femmes Mangbetu dansant*, e il fotografo Casim Ostojă Zagourski (1880-1941) autore di favolose fotografie aventi come soggetti individui mangbetu (Loos 2001: 206).

Sempre a metà degli anni Venti, giunge nei villaggi mangbetu la scrittrice statunitense Grace Flandrau accompagnata da un nuovo manipolo di bianchi armati di cineprese e apparecchi fotografici. Grace Flandrau viaggia in Africa per sei mesi attraversandola all'altezza dell'equatore. Considerata la notorietà dei Mangbetu negli Stati Uniti, notorietà dovuta alla recente spedizione dell'*American Museum of Natural History* di New York, non c'è da stupirsi che lo scopo del viaggio della Flandrau sia stato quello di visitare i villaggi mangbetu ed effettuare riprese video che, nonostante tutto, al suo ritorno ebbe molte difficoltà a inserire sul mercato. Maggiore diffusione ebbe il resoconto scritto del suo viaggio in Africa, *Then I saw the Congo* (1929). Dalla lettura del

testo si evince una sorprendente somiglianza con il resoconto stilato da Poirier. Tale somiglianza è dovuta alla comune retorica dell'incontro con l'esotico tipico dell'epoca e al desiderio di presentare la narrazione come fosse il dispiegarsi di una sceneggiatura. La sensazione è che non siano né Poirier né Flandrau a scrivere idealmente le rispettive "sceneggiature", ma gli amministratori coloniali belgi, abili tour operator, e gli stessi capi mangbetu, abili imprenditori di se stessi.

Proseguendo la sequenza temporale delle visite più significative dal punto di vista dell'incremento di immagini sui Mangbetu, occorre arrivare al 1927, anno in cui lo statunitense Paul Travis intraprende un lungo viaggio attraverso l'Africa con lo scopo di arricchire le collezioni del Museum of Art e del Museum of Natural History di Cleveland. In Congo, avrà occasione di dipingere e acquistare oggetti d'arte nei villaggi mangbetu.

Nel 1929, il belga Henri Kerels, eccellente scultore e insegnante all'Accademia della sua città natale (Molenbeek Saint Jean), si reca per 15 mesi nel Congo Belga per conto del Ministero delle Colonie al fine di definire un repertorio artistico dei diversi gruppi etnici. Kerels soggiorna in diverse località mangbetu come Niangara e Rungu; sicuramente visita il villaggio del capo Niapu e vive per qualche giorno nei dintorni di Rungu presso un certo Adala, rinomato scultore indigeno (Kerels 1936). Sempre nel villaggio di Niapu transita alla metà degli anni '30 la spedizione Algeri-Nairobi di Lawrence Copley Thaw e Margaret Stout Thaw. Un resoconto della spedizione sarà pubblicato sul numero di settembre del 1938 del National Geographic.

Dal 1935 al 1940, la scultrice belga Jeanne Tercafs compie diversi viaggi in Congo, soggiornando per più di un anno a Matari, il villaggio del capo mangbetu Tongolo (Arnoldi 2003). La Tercafs impara la lingua locale, intrattiene rapporti di amicizia con le donne del villaggio e, oltre a scolpire, si interessa alla cultura mangbetu.

Negli stessi anni Martin Birnbaum, un poliedrico personaggio statunitense di origine ungherese, compie un viaggio fra i Mangbetu visitando i villaggi dei capi Niapu, Tongolo ed Ekibondo. Birnbaum (1939), meno coinvolto a livello esperienziale degli artisti sopraindicati, descrive con disincanto le visite ai villaggi mangbetu intuendone la volontà di autopromozione all'interno di un mercato turistico ormai consolidato. Le sue visite ricalcano sempre lo stesso copione degli altri viaggiatori: orchestra di benvenuto, entrata in scena del capo, visita alle mogli del capo in posa sugli sgabelli o intente ad acconciarsi, danze.

Nel 1939, il pittore belga René Lesuisse parte per il Congo Belga. Il suo soggiorno sarà bruscamente

interrotto dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Nel corso di questa breve permanenza riesce, tuttavia, a dipingere soggetti ispirati dai villaggi mangbetu. Si tratta di ritratti, scene in cui si danza e si suona, più raramente paesaggi.

Questa lunga sequenza di rappresentazioni visive aventi come soggetti i Mangbetu subì un arresto durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale. Terminato il conflitto ripresero i viaggi nella regione con la consapevolezza da parte dei belgi di una necessaria patrimonializzazione della cultura mangbetu a scopo turistico e una valorizzazione degli artisti locali iniziata già prima della guerra (Schildkrout, Keim 1990: 106). La più significativa testimonianza di ciò è contenuta negli scritti di André Scohy (1950, 1951, 1953, 1955) dedicati ai Mangbetu e in particolare alle abilità degli artisti impegnati a dipingere le case del villaggio di Ekibondo, ritenuto ormai una celebre tappa turistica del Congo Nord-Orientale.

Benché sia impossibile dar conto di tutta la produzione iconografica e visiva riguardante i Mangbetu, può essere utile fissare come punto di arrivo di questo viaggio ideale due film di Gérard De Boe: *Mangbetu* (1954) e *L'orchestre Mangbetu* (1954). De Boe (1904-1960) ha viaggiato e vissuto a lungo nel Congo belga a partire dal 1927 quando con il ruolo di agente sanitario si recò nella provincia dell'Equatore (Van Schuylenbergh 2015: 46). Ben presto, De Boe affianca al suo lavoro la passione per la fotografia e per il cinema ritagliandosi un ruolo di primo piano nella produzione di film di propaganda coloniale e di valorizzazione del Congo belga. Ancora una volta i Mangbetu diventano soggetti ideali e prototipici di una certa immagine dell'Africa e gli amministratori coloniali, per tutto il dopoguerra, non persero occasione di "mostrarli" in cerimonie ufficiali e farli esibire in danze che avevano evidentemente nulla di spontaneo. Per esempio, ciò avvenne durante la visita del Principe Charles in Congo nel 1947 e in occasione dell'arrivo del primo aereo della compagnia Sabena a Paulis (odierna Isiro) nel 1955 (Garlanda 1959: 79-80).

Su questa persistenza e sull'opportunità di una lettura complessa e diversificata di una tale quantità di rappresentazioni visive prodotte su una singola popolazione in epoca coloniale ci si concentrerà nelle pagine seguenti.

III.4 *African Reflections*

Con l'indipendenza del Congo e la fine della propaganda belga, la notorietà dei Mangbetu venne meno solo in parte. La disseminazione di immagini e di oggetti d'arte riconducibili ad essi non

poteva essere arrestata. Occorre tuttavia aspettare gli anni Novanta per assistere a una sorta di “mangbetu renaissance” che avvenne non tanto nei villaggi dell’Alto Congo, ma nei musei e nelle gallerie d’arte europee e nord-americane. In questi luoghi la notorietà dei Mangbetu subì un incremento nei primi anni Novanta per merito di due importanti esposizioni. *African Reflections: Art of North-Eastern Zaire 1909-1915* organizzata dall’American Museum of Natural History di New York nel 1990 e *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges* avvenuta a Bruxelles presso la Galerie della Kredietbank nel 1992.

African Reflections è stata un’esposizione molto importante al pari dell’eccellente catalogo della mostra pubblicato con lo stesso titolo nel 1990 a cura di Enid Schildkrout e Curtis Keim. Un testo che non solo valorizza il patrimonio artistico del museo newyorkese, ma alimenta il dibattito contemporaneo inerente le modalità con cui l’arte africana di epoca coloniale negozia se stessa e la sua esistenza attraverso il contatto con l’Occidente. La costruzione del mito mangbetu passa attraverso gli scritti e le immagini ottocentesche e si rafforza con la spedizione di Lang e Chapin capaci di condizionare nella forma e incrementare la produzione locale di oggetti scolpiti e decorati.

In riferimento alle migliaia di fotografie scattate da Lang e conservate nel museo, Nicholas Mirzoeff (1995), grande esperto di *Visual Culture*, si pone le stesse domande che ritornano insistentemente fin dall’inizio di questo saggio: cosa raccontano queste immagini? In che modo è lecito farne uso? Quali significati sottendono? Pur non avendo conoscenza diretta dei Mangbetu, probabilmente neppure del Congo, stupisce la sicurezza con cui liquida le argomentazioni di Enid Schildkrout sull’importanza delle interazioni e congiunture storiche che hanno determinato l’affermarsi dell’arte mangbetu negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale. Il punto di vista della Schildkrout sembrerebbe offrire:

«a disinterested view of art as transcending the conditions of artistic production. The difference is that hooks’lack of interest stems from her political refusal that the colonial photograph can ever be anything other than a document of oppression, whereas Schildkrout deploys the Kantian notion of disinterest in order to valorize and aestheticize the photograph» (Mirzoeff 1995: 140).

Per Mirzoeff le immagini coloniali possono legittimamente essere immagini dell'oppressione coloniale, punto e basta. In effetti, è opportuno – a dire il vero, neppure troppo complicato – rilevare l'ideologia di dominio e di oppressione che trasuda dalle rappresentazioni visive prodotte in Congo in epoca coloniale. L'amministrazione belga favoriva e a volte approntava uno scenario ad uso e consumo dei molteplici visitatori: cineasti, scienziati, scrittori, pittori e ricchi imprenditori. Mirzoeff ritiene particolarmente compromesse le fotografie di Lang il quale pare essere stato uno scienziato simpatizzante delle idee eugenetiche e pienamente convinto, come molti suoi contemporanei, sia della superiorità della civiltà occidentale rispetto alle società africane, sia dell'utilità della missione civilizzatrice dei belgi in Congo.

Mirzoeff, indagando gli immaginari relativi al “cuore di tenebra” e passando da Joseph Conrad all'altrettanto popolare romanziere dei nostri giorni, Michael Crichton, svela la perversa costruzione del Congo ad opera di razzisti, antropologi (pure essi molto razzisti) e cattivi amministratori coloniali. Il risultato è l'inutilità delle rappresentazioni visuali coloniali come documenti della cultura locale in quanto compromesse dalla logica di dominio dell'Occidente. Al tema, il noto esperto di cultura visuale, dedica un capitolo del testo *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure* (Mirzoeff 1995, 135-161) per poi riprendere le suggestioni ricavate dall'esposizione newyorkese nel suo noto testo *An Introduction to Visual Culture* (1999). Qui Mirzoeff, oltre a ribadire che le foto di Lang documentano “niente più” che il tentativo dei colonizzatori di creare un ordine tribale, chiude il cerchio di una condanna senza appello estendendo l'editto a un generale e raffazzonato insieme di immagini e parole sul Congo.

È bizzarro che Mirzoeff dichiari in più punti l'inutilità delle foto di Lang e di altri cattivi colonialisti e ignobili razzisti a partire dal fatto che esse non possono fornire immagini del Congo “autentico” perché condizionate e impostate secondo dettami coloniali. È altrettanto curioso che Mirzoeff sia interessato agli abiti dei soggetti fotografati: questi – nota astuto Mirzoeff – vengono immortalati quasi sempre con abiti tradizionali, mentre nella loro quotidianità erano ormai abituati a indossare abiti occidentali. Proprio i “costumi”, i *mores* così tanto cari all'antropologia ottocentesca sono al centro della riflessione di Mirzoeff, il quale nello svelare l'intento ideologico e il contesto coercitivo delle immagini coloniali sui Mangbetu, introduce prove “etnologiche” della truffa escogitata da Lang a danno del nostro immaginario, per esempio sottolineando come il capo Okondo, lungi dall'apparire quotidianamente adornato alla maniera tradizionale come risulta nelle foto di Lang,

amasse vestirsi all'occidentale (Mirzoeff 1995: 159).

Occorre a questo punto sottolineare che nessun antropologo contemporaneo si sognerebbe di valutare l'autenticità di una cultura altra e l'autenticità delle fonti su essa, affidandosi ai costumi per disquisire sull'aderenza a tale ipotetica autenticità che sinceramente interessa poco proprio perché non si sa bene cosa sia. A ben vedere Mirzoeff strizza l'occhio a criteri stantii, rigidi e improbabili degli sguardi di una certa etnologia colonialista (più attenta ai "costumi" che alla cultura e alle visioni del mondo) per condannare analoghi e coevi sguardi di viaggiatori, esploratori e scienziati. Mirzoeff è un po' come l'antimoralista che fa la morale ai moralisti per il loro moralismo. A discolpa di Mirzoeff occorre ammettere che per rintracciare qualcosa di significativo – oltre al fatto, importante quanto ovvio, che i Mangbetu e i Congolesi erano assoggettati ad un regime coloniale neppure dei più teneri – bisogna sapere cosa cercare. Bisogna provare a scorgere "sotto" i costumi, la cultura e le visioni del mondo.

III.5 Intelligenza e polisemia

Quando vidi per la prima volta l'illustrazione riportata nel libro di Schweinfurth raffigurante l'assolo di danza del capo Munza davanti ai guerrieri e alle mogli, non mi venne in mente nessuna significativa domanda da pormi. Non sapevo cosa cercare dentro quella illustrazione. Quando durante la ricerca sul campo appresi che l'assolo di danza (*mabolo*) era la forma principale per il capo di mostrare la propria intelligenza, ovvero la propria *nakira*, iniziai a indagare il gesto e il concetto. Iniziai a riflettere sull'uso locale del concetto di *nakira* (strettamente correlato a quello di *nataate*, "capacità di fare") applicato a specifiche attività quali la danza, l'oratoria, l'abilità a ricavare il vino dalle palme ecc.). Iniziai a riflettere su quanto e come l'intelligenza cinestesico-corporea fosse davvero connessa all'espressione del potere. Iniziai a pormi la questione inerente le eventuali trasformazioni del significato dell'assolo del capo in contesto coloniale: fino a che punto la danza solitaria del capo o di qualche dignitario di corte al cospetto di amministratori coloniali e visitatori occidentali è una espressione intenzionale del suo potere ormai sfilacciato? E ancora, gli assoli di danza dei differenti capi (Munza, Okondo, Ekibondo, Tongolo, Niapu ecc.), vissuti in tempi e luoghi diversi della regione, rappresentano la stessa cosa o cose diverse?

È molto probabile che in certi casi l'assolo di danza del capo fosse il canto del cigno del potere della dinastia mangbetu e in altri casi fosse già un'espressione un po' patetica del folklore locale piegato

all'ideologia coloniale al fine di sancire quella distanza razziale impressa sui corpi, così come giustamente sottolinea Mirzoeff. O forse erano tutte due le cose a seconda di chi fosse lo spettatore. In altre parole, sono le cosmovisioni, come le chiamava Wilhem Von Humboldt, ad interessarmi; sono le "modalità di emergenza" [per il traduttore: intendo i modi in cui emergono i significati] e i destini dei significati indigeni nei contesti storici di interazione sociale ad essere degni di indagine. Non è il caso, come spesso succede, di buttare via il bambino con l'acqua sporca. Cosa fare di fronte alle rappresentazioni visive dell'assolo di danza? Essendo immagini coloniali, potremmo seguire le indicazioni di Mirzoeff e sbarazzarcene nel tritacarne – o meglio, nel "tritacarta" – di una ormai ridondante denuncia dell'oppressione coloniale. In questo caso le immagini coloniali sono immagini coloniali, punto e basta. Oppure mantenendo un atteggiamento etnografico, ovvero di una prolungata e approfondita indagine inerente la grana sottile della realtà (Dei 2013), differenziare e cogliere la complessità delle rappresentazioni e delle immagini in nostro possesso.

Trattandosi di un gesto (l'assolo di danza) sarebbe opportuno in primo luogo indagare le immagini in movimento piuttosto che le fotografie e i disegni. Così facendo, l'illustrazione riportata nel libro di Schweinfurth raffigurante l'assolo di danza del capo Munza sarebbe solo il punto di partenza, benché altamente significativo. Il botanico tedesco "vede" qualcosa di simile a ciò che è illustrato nel suo resoconto di viaggio. Lo vede e lo descrive con le parole. Tutto ciò avviene vent'anni prima dell'arrivo nella regione dei belgi. La politica locale non si giocava ancora su uno scenario coloniale, ma sulla contrapposizione di fragili *chiefdoms* in lotta per la loro esistenza e la supremazia nell'intercettare carovane arabe e commerci a lunga distanza. L'assolo di Munza non sembra poter essere la messa in scena coloniale della differenza razziale, ma un gesto di espressione del potere che si connette a un concetto, quello di *nakira*, emerso negli studi successivi (Keim 1979) e connesso a una sorta di intelligenza cinestesico-corporea di difficile comprensione per noi, ancor più se pensata come esercizio o espressione del potere. Tutto ciò si affianca, ben inteso, alle considerazioni antropometriche di Schweinfurth concernenti la supposta origine semitica di Munza, di cui però, a differenza dell'assolo di danza di Munza, sinceramente non sappiamo che farcene a livello etnografico e scientifico.

Ora, se le nostre elucubrazioni intellettuali riguardano solo noi, le nostre pratiche di dominio e la nostra profonda presenza nelle loro "parodie sincretiche" (la dinamica della *mimicry* di cui parla

Homi Bhabha), è ovvio che il testo e le illustrazioni di Schweinfurth, oltre ad altre immagini successive, risultano significative solo in connessione a quegli aspetti che alla fine riguardano anche noi: il paradigma razzologico, l'ideologia coloniale e poco altro. Se invece ci avventuriamo ad indagare, fra mille difficoltà, le visioni del mondo dei nativi che rimandano, almeno in parte, ad altri universi linguistici, cognitivi e concettuali, allora, ci imatteremo in altre ragnatele di significati colpevoli, forse, di parlare un po' poco di noi e un po' più di loro. A ben vedere, rinunciare a ciò significa far rientrare dalla finestra una postura coloniale e insensibile ai significati indigeni proprio mentre siamo convinti di denunciarla e farla fuori dalla porta principale.

A questo punto si ritiene lecito considerare in modo diversificato e complesso le immagini, le fotografie e i dipinti riguardanti i Mangbetu in epoca coloniale, facendo emergere ciò che è in grado di incrementare la comprensione di un mondo nativo altrettanto complesso e diversificato. Lo faremo limitatamente all'assolo di danza dei capi e dei dignitari di corte. Come si è accennato poco sopra, fra le rappresentazioni visive a cui si è fatto cenno nella prima parte del presente saggio, ci si potrebbe limitare alle immagini filmiche. Riprese cinematografiche dell'assolo di danza mangbetu e delle danze mangbetu più in generale ne esistono un buon numero. Limitandoci al periodo coloniale, per quanto ci è dato sapere, esistono filmati precedenti la Prima Guerra Mondiale (le riprese della seconda spedizione di Hutereau del 1911-1913 e quelle di Piacenza del 1912); i filmati girati negli anni Venti nel contesto della Expédition Citroën Centre-Afrique e quelli di Grace Flandrau; in ultimo i filmati successivi di propaganda coloniale e valorizzazione del Congo Belga come quelli girati da Gérard De Boe negli anni Cinquanta.

Ora, incrociando i dati storici ed etnografici con le rappresentazioni visuali contenute nei filmati si posso fare alcune considerazioni: le prime immagini risalgono agli anni 1911-1913. Sappiamo dal resoconto del naturalista inglese Boyd Alexander che già nel 1906 il villaggio di Okondo era sontuoso e le case finemente decorate ma Hutereau non pare fornirne immagini. Fra le molteplici scene di danza che filma, una sola sembrerebbe riconducibile a un contesto di corte mangbetu (fig. 2). Si tratta di pochi minuti in cui si intravede un assolo di un maschio adulto di fronte a un piccolo gruppo di suonatori di tamburi a fessura e un piccolo gruppo di donne sedute sugli sgabelli e intente a danzare con il movimento sincronizzato delle braccia. Alle spalle degli astanti un muro di vegetazione e in primo piano un trono, segno sicuramente della presenza di una corte (fig. 2).

Ben più impressionanti sono le immagini girate da Guido Piacenza nel 1912 alla corte di Okondo: le

lunghe fasi di preparazione della danza, la disposizione in semicerchio di decine di donne con i loro sgabelli, la presenza di Nenzima, un potente personaggio femminile alla corte di Okondo e finalmente l'entrata in scena del capo adornato con tutti i simboli del potere, continuamente assistito e ventilato per mezzo di stuoie di rafia. Nel filmato di Piacenza è evidente la presenza di alcuni nativi vestiti con la divisa della forza pubblica, di un bambino vestito all'europea ed è probabile che la danza sia stata richiesta e sollecitata dall'amministrazione coloniale. Nonostante ciò sono sequenze uniche, in grado di far prendere vita all'illustrazione di Schweinfurth e di mostrare nel corpo del capo Okondo qualcosa di riconducibile all'idea di *nakira* connessa al potere (fig. 3). Non si tratta di discernere l'autentico dal non autentico, non si tratta di scegliere se il corpo di Okondo incorpori la distanza razziale del discorso coloniale oppure un significato indigeno dell'espressione del potere (forse ormai compromesso, sfilacciato e sull'orlo di diventare mera espressione folklorica dei "primitivi" assoggettati dalla colonia e in attesa di essere "civilizzati"). La rilevanza etnografica risiede nel fatto che non possiamo escludere a posteriori che tale immagine non informi di una certa idea di espressione del potere secondo i canoni mangbetu. Non possiamo escludere che Okondo danzi l'assolo pensando di esprimere il suo potere davanti alle sue donne, all'orchestra di tamburi schierata e agli ospiti compiaciuti. Neppure che gli astanti indigeni vedano in quella scena l'espressione della *nakira* del loro capo. Non mi sembra neppure segno di ottusità o peggio, di totale incapacità di "vedere le cose", se un antropologo, come il sottoscritto, che da vent'anni cerca di capire qualcosa di una specifica società e della sua visione del mondo, scorge qualcosa di prezioso in tutto ciò (fig. 3).

Le immagini delle danze, nonché altre immagini del film di Piacenza aventi come soggetti altre forme di "saper fare" e di "intelligenza" mangbetu come per esempio l'arte di acconciarsi i capelli, la preparazione del cibo, l'intreccio e il lavoro dei fabbri – tutte abilità che significativamente vengono ancora oggi connesse ai concetti di *nakira* e *nataate* – aprono una finestra non solo sulle dinamiche dell'incontro ai tempi della colonizzazione, ma su ciò che i locali intendono per cultura. Come suggerisce l'antropologo Tim Ingold (2000), il termine *skills*, "abilità" è soltanto un altro modo per denominare gran parte di ciò che gli antropologi definiscono con il termine "cultura", ed è proprio alla luce di ciò che si apprezza la rilevanza etnografica delle immagini, rare se non uniche, giunte a noi grazie a Piacenza.

In effetti, la rilevanza etnografica del filmato di Guido Piacenza è accresciuta dal fatto che le scene

delle danze mangbetu filmate successivamente, ovvero a partire dagli anni Venti, sono state orchestrate e negoziate con l'intervento massiccio degli amministratori coloniali, dei cineasti e degli operatori. Ancora una volta, il problema non è rilevare il "grado di autenticità" ma la possibilità o meno di un'indagine sui significati indigeni.

Un esempio emblematico di come la situazione appaia ampiamente modificata e massicciamente negoziata solo una decina di anni dopo le riprese di Piacenza, è rintracciabile nella preparazione delle riprese di Poirier al villaggio di Ekibondo. Quest'ultimo organizza per la delegazione della *Expédition Citroën Centre-Afrique* (composta, come si è già ricordato, dal pittore Iacovleff, dal regista Poirier e dall'operatore Specht) una danza il cui momento centrale è l'esibizione della favorita di Ekibondo, Negera,

«esegue una giga frenetica così particolare che, desideriamo farla riprendere da Specht con l'apparecchio a rallentatore. Con l'intermediazione di M. Vindevoghel, domando alla danzatrice di ricominciare. Intelligente, Negera, comprende immediatamente...e scappa con tutta la velocità delle sue belle gambe dopo aver dichiarato che aveva danzato molto bene la prima volta e che il *muzungu* [il bianco] voleva burlarsi di lei» (Poirier 1927, 234).

Ekibondo, pur arrabbiandosi con le sue spose, ammette di essere impotente di fronte alla loro insubordinazione. A quel punto interviene l'amministratore coloniale Vindevoghel che, escogitando un tranello, la persuade a ripetere la danza. Non sappiamo se Ekibondo sia davvero un fantoccio nelle mani delle proprie spose e degli amministratori coloniali, o se clamorosamente abbia assecondato un gesto di resistenza alle indicazioni dei *bazungu* (i bianchi). Indipendentemente da ciò, occorre rilevare la centralità della danza femminile che significativamente eclissa non solo l'espressione della *nakira* dei dignitari di corte, ma dello stesso potere mangbetu incorporato dagli uomini. In altre parole, si impone il corpo femminile ad uso delle riprese cinematografiche, quasi a rafforzare la dicotomia cruciale della fruizione del "primitivo" e del "selvaggio" in Occidente: erotismo/esotismo.

Tutto ciò è confermato da quello che succede durante le riprese cinematografiche della spedizione di Grace Flandrau avvenute sempre nel villaggio di Ekibondo pochi mesi dopo il passaggio della *Expédition Citroën Centre-Afrique*. Giunto il momento delle danze, per prima si esibisce una donna

che si propone in un assolo. Terminata l'esibizione, la musica si ferma per poi riprendere nel momento in cui Ekibondo entra in scena danzando e incantando i presenti. Flandrau sostiene che «nothing more barbaric and perfectly performer could be imagined» (1929: 167). Il programma «was proceeding in traditional order» (1929: 168)

«but, alas, the camera people had been getting restless. "Get 'em out of here. Move 'em all out into the light. We can't do anything in here". And so our glimpse into a past long gone ended abruptly. Outside in the blazing heat, rearranged according to photographic rules instead of an ancient ritual, the whole thing collapsed» (ibid.).

Ekibondo era infastidito. Le donne si lasciarono andare a movimenti goffi e risatine. E quando la danza riprese, il regista obbligò le donne anziane a farsi da parte per assecondare un ipotetico pubblico americano che avrebbe apprezzato solo le danzatrici giovani e carine. «So the hight priestesses of the art were removed, and he [the director] chose a half-dozen youg girls, probably slaves, who had no traditional part in the ceremony and couldn't dance» (ibid.). A quel punto, tutti si misero a bere vino di palma e a farsi sane risate alla vista della scena improntata secondo le regole dello spettacolo occidentale (fig. 4).

Ancora più costruite sono le scene riportate nei film di Gérard de Boe, in cui le danze mangbetu sono abilmente organizzate sulla base di una coreografia imposta dall'esterno e l'utilizzo di consapevoli attori locali. Nel film *Mangbetu* del 1954, si può notare come nella scena dell'assolo di danza il posto d'onore viene riservato a una giovane ragazza che balla con movenze conturbanti attorniata da alcune donne sedute sui loro sgabelli "alla maniera mangbetu" e da molti uomini che ripropongono i movimenti sincroni delle braccia, gli stessi che quarant'anni prima erano prerogativa delle donne (fig. 4). Si potrebbe discutere circa il significato di tale ribaltamento: la femminilizzazione della danza rientra in un ribaltamento dei ruoli che implica denigrazione o semplicemente segna la fine definitiva di un'espressione del potere ridotta a elemento folklorico? In ogni caso nulla di paragonabile alle immagini del film di Piacenza, che resta un documento etnografico di eccezionale valore, meritevole di una opportuna valorizzazione etnografica.

Come è stato possibile mostrare, le rappresentazioni visive inerenti una specifica realtà (la cultura dei gruppi mangbetizzati) in uno specifico periodo storico (il colonialismo) e limitatamente ad una

pratica (l'assolo di danza) possono dischiudere significati differenti a seconda del contesto, il quale merita di essere rigorosamente analizzato. Tali significati rimandano all'orizzonte ideologico dell'osservatore, alle congiunture storiche avvenute sul terreno e agli universi concettuali e culturali di una particolare forma di vita sociale. Perdere per strada le sfumature, i significati multipli e i molteplici livelli di interpretazioni connessi a una rappresentazione visiva è una forma di impoverimento dello sguardo che si somma spesso a forme di impoverimento culturale (Remotti 2011) avvenuto in Africa durante la colonizzazione.

Parafrasando Hegel e pensando alla ridondanza e alle generalizzazioni di molti commenti post-coloniali, "nella notte del colonialismo tutte le mucche sono nere", nonostante ciò pare opportuno non arrendersi e provare a far luce per riconoscere la complessità del reale, anche con l'aiuto delle rappresentazioni visive contenute in preziosi documenti filmici.

III.6 Bibliografia

Acquarelli, Luca

2008 *La fotografia e il colonialismo. Visioni sul Congo*, in AA.VV. *Tenebre bianche. Immaginari coloniali fin de siècle*, Reggio Emilia, Diabasis.

Allovio, Stefano

1999 *La foresta di alleanze. Popoli e riti in Africa equatoriale*, Roma-Bari, Laterza.

2006 *Culture e congiunture. Saggi di etnografia e storia mangbetu*, Milano, Guerini.

Arnoldi, M.J.

2003 *Art colonial: les sculpteurs belges au Congo (1911-1960)*, in Guisset J. (ed.), *Le Congo et l'Art Belge. 1880-1960*, Paris, La Renaissance du Livre. Augé Marc, 1992, *Non-lieux*, Paris, Seuil.

Birnbaum, M.

1939 *The Long-Headed Mangbetus*, in «Natural History», February, pp. 73-83.

Burseens, Herman

1992 *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges*, Bruxelles, Kredietbank.

Dei, Fabio

2013 *Lagrana sottile del male, la «nuda vita» e le etnografie della violenza* in Dei Fabio, Di Pasquale Caterina, *Grammatiche della violenza. Esplorazioni etnografiche tra guerra e pace*, Pisa, Pacini, pp. 7- 37.

- Denis, P.
1961 *Histoire des Mangbetu et des Matshaga jusqu'à l'arrivée des Belges*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Archives d'Ethnographie.
- Fabian, J.
1983 *Time and the Other*, New York, Columbia University Press.
- Flandrau, G.
1929 *Then I Saw the Congo*, London, George C. Harrap & Company LTD.
- Garlanda, U.
1959 *I Mangbetu, ex cannibali dal cranio allungato*, in «L'universo», XXXIX, 1, pp. 61-80.
- Geary, C.M.
1998 *Nineteenth-century images of the Mangbetu in explorers' accounts* in Schildkrout E., Keim C. (EDT.) *The scramble for art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Grinker, Roy Richard
1990 *Images of denigration: structuring inequality between foragers and farmers in the Ituri forest, Zaire*, in *American Ethnologist*, 17(1), pp. 111-130.
1994 *Houses in the rain forest. Ethnicity and inequality among farmers and foragers in central Africa*, University of California Press, Berkeley.
- Haardt, Georges-Marie e Audouin-Dubreuil, Louis
1926a *Expédition Citroën Centre-Afrique*, in «La Géographie», XLV, 3-4.
1926b *Expédition Citroën Centre-Afrique (suite et fin)*, in «La Géographie», XLV, 5-6.
1927 *La Croisière noire. Expédition Citroën Centre-Afrique*, Paris, Plon.
- Hutereau, Armand
1909 *Notes sur la vie familiale et juridique de quelques populations du Congo belge*, Tervuren, Musée du Congo belge.
1922 *Histoire des peuplades de l'Uele et de l'Ubangi*, Bruxelles, Goemaere.
- Ingold, Tim
2000 *Evolving Skills*, in H. Rose, S. Rose (eds.), *Alas Poor Darwin. Arguments against Evolutionary Psychology*, London, Jonathan Cape, pp. 225-246.
- Keim, Curtis
1979 *Precolonial Mangbetu rule: political and economic factors in nineteenth-century Mangbetu history*, Ph. D. thesis, Indiana University, Bloomington.
1998 *Artes Africanae: The Western discovery of "Art" in northeastern Congo*, in Schildkrout E., Keim C. (EDS.) *The scramble for art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kerels, H.

1936 *L'art chez les Mangbwetu*, in «Les Beaux Arts», 16 octobre, n. 215.

Junker, Wilhelm

1889 *Reisen in Afrika 1875-1886*, Wien, Eduard Hölzel.

Loos, Pierre

2001 *Zagourski. Africa perduta. Dalla collezione di Pierre Loos*, Milano-Ginevra, Skira.

McKee, Robert

1995 *Meje-Mangbetu (Northeastern Zaire) Death Compensations as Intergroup Rites of Passage: A Structural, Cultural, and Linguistic Study*, New York, Ph.D. thesis, University of Rochester.

Mirzoeff, Nicholas

1995 *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*, London, Routledge.

1999 *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge.

Muller, Emmanuel

1941 *Ouelle. Terre d'Héroïsme*, Bruxelles, L'Essor Périer, G.D.

1937 *Au Contact du Congo, mon art s'est purifié. Une interview de Mlle J. Tercafs, statuaire*, in «Les Beaux Arts», VII, 227, pp. 24-25.

1946 «Nos artistes coloniaux», *La Revue Coloniale Belge*, I, 8, pp. 14-15.

Poirier, L.

1927 *Les heures Mangbetou*, in Haardt, G.-M., Audouin-Dubreuil L., *La Croisière noire. Expédition Citroën Centre-Afrique*, Paris, Plon, pp. 228- 237.

Remotti, Francesco

2011 *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Roma-Bari, Laterza.

Schildkrout, Enid e Keim Curtis,

1990 *African Reflections. Art from Northeastern Zaire*, New York, American Museum of Natural History (con contributi di Didier Demolin, John Mack, Thomas Ross Miller, Jan Vansina). Schildkrout, Enid e Keim Curtis, (Edt.)

1998 *The scramble for art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.

Schildkrout, Enid

1999 *Gender and Sexuality in Mangbetu Art*, in Phillips R.B., Steiner C.B., (a cura di) *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkley, University of California Press.

Schweinfurth, Georg

1874 *Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im Centralen Aequatorial Afrika während der Jahre 1868 bis 1871*, Leipzig, F.A. Brockhaus.

Scohy, André

- 1950 *Les Mangbetous. Images d'épinal*, in «Messager de St. Joseph», XXI, 4, pp.100-105.
1951 *Ekibondo...ou les murs veulent parler*, in «Brousse Leopoldville», 1-2, pp. 17-34
(after in «Sèves-Groei», 5-6, 1953, pp. 41-50).
1955 *L'Uele secret*, Bruxelles, Office International de Librairie.

Thaw, Lawrence e Thaw, Margaret

- 1938 *Trans-Africa Safari*, in «National Geographic», LXXIV, 3, pp. 327-364.

Thornton, L.

- 1990 *Les Africanistes. Peintres voyageurs*, Paris, ACR Édition Internationale.

Van Der Kerken, G

- 1932 *Notes sur les Mangbetu*. Supplemento a «Trait d'Union», Veritas, Antwerp.
Van Schuylenbergh, Patricia
2015 *Gérard De Boe. L'art de filmer la réalité congolaise*, in «Belgisch Congo Belge»,
Bruxelles, Cinematek.

Vansina, J.

- 1990 *Reconstructing the Past*, in E. Schildkrout, C. Keim, *African Reflections. Art from Northeastern Zaire*, Washington, American Museum of Natural History.

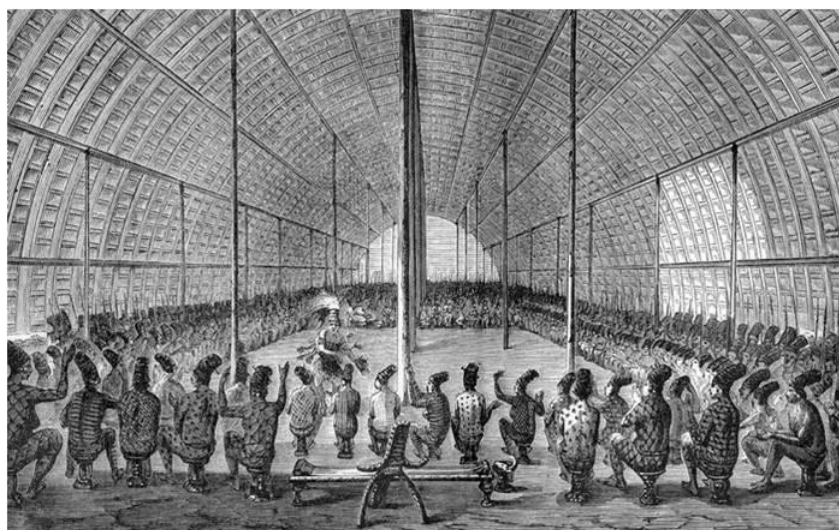


Fig. 1 L'assolo di danza del sovrano Munza (Illustrazione di G. Schweinfurth)



Fig. 2 Danza mabolo (Film Armand Hutereau)



Fig. 3 L'assolo di danza del capo Okondo (foto Spedizione Piacenza)



Fig. 4 Danza mabolo (Film Mangbetu, G. De Boe)

IV. *Danza africana: l'arte di presentificare*

di Katina Genero

Mi sono avvicinata alla danza africana attraverso un percorso pratico e poi teorico. Sono una danzatrice- coreografa che ha scelto la danza prima della danza africana e ancor prima il teatro.

A fine anni '70 sono stata fortemente stimolata dall'incontro con il teatro povero di Grotowski e il Teatro di Eugenio Barba, un teatro molto fisico dove si proponeva un'interpretazione del linguaggio del corpo totale. Sulla scia di questi stimoli ho intrapreso degli studi di danza a Parigi dove ho avuto la fortuna di essere testimone della prima diffusione della danza africana in Europa. Sono stata allieva dei primi insegnanti tra cui Elsa Wolliaston, la pioniera, e Cissé Tidjani rispettivamente per la danza africana d'origine keniota filtrata dagli studi di danza a New York, e per le danze della Guinea-Conakry, al Centre Américain di Parigi. Sempre nello stesso periodo ho avuto l'opportunità di partecipare ad un lungo seminario condotto da Ludwik Flaszen, direttore letterario presso l'équipe di Grotowski, e ho continuato per molti anni in questa sinergia, alla ricerca della costruzione di un linguaggio che potesse mettere insieme diverse intensità, ugualmente forti anche se di segno differente. Poi, attraverso i miei viaggi in Africa, ho cercato ancor di più di comprendere come potessi costruire il linguaggio di cui sentivo l'esigenza. Ho dovuto osservare molto, tutto, ma soprattutto i corpi. E il corpo, quando viene osservato e "praticato" attraverso la danza, ci comunica i suoi riferimenti.

Vedevo corpi con il busto inclinato, con i piedi attaccati alla terra, come le statuette che avevo ammirato nei musei, ora vivificate dall'azione.

Vedevo corpi che quando danzavano brillavano di una intensità, di una energia talmente forte da ricordarmi gli attori del Teatro Povero, che avevo visto da vicino e di cui quasi sentivo le vibrazioni mentre recitavano.

Vedevo corpi di bambini, adulti e anziani in Africa Occidentale, danzare tutti insieme, come se si fosse nel momento finale di un'ultima danza; vedevo un'accelerazione del movimento insieme alla musica, sentivo tamburi diversi, connessi e articolati nelle famose poliritmie. Ascoltavo i multistrati ritmici rispondermi a vicenda, come un coro di tante voci che si incastravano dando origine ad un unico linguaggio modulato. Sentivo il canto che aveva delle tonalità molto variegata e timbri di voce che udivo per la prima volta e a cui non ero abituata.

Come ci narrano la storia della danza e l'antropologia della danza, vedevo che dovunque attorno a me c'erano canto, musica e danza, assemblati e inscindibili in un insieme, spesso designato da un'unica parola nelle lingue locali.

Quindi sono andata alla ricerca di ciò che potevo vedere e sentire in questi insiemi.

Ho notato che in tutta l'Africa occidentale che ho conosciuto, le danze, pur essendo diverse, a volte anche da un villaggio all'altro, presentavano delle similitudini e dei motivi ricorrenti. C'erano sufficienti affinità da poter stabilire delle linee guida nell'indagine dei contenuti e nello studio delle forme. La me di allora cercava le radici comuni in tanta varietà con lo scopo di costruire un linguaggio che le potesse contenere tutte nella loro essenza e preparare dei corpi diversi ad accoglierle. Si trattava di trovare un linguaggio che valicasse i confini delle differenze culturali e rispondesse al corpo in quanto tale, sollecitato dal canto e dalla musica.

Cercavo inoltre la via per creare una sintesi fra l'esperienza del teatro e i linguaggi di danza che stavo sperimentando sul campo.

Quando poi ho viaggiato nelle Afriche del Nuovo Mondo ho ritrovato la stessa formula degli insiemi di canto, musica e danza, sia a Cuba che in Brasile, nei contesti rituali e nelle situazioni di divertimento. Ugualmente ho potuto constatare la presenza di strutture affini nella cultura afro-haitiana, afro-venezuelana, afro-peruviana, afro-colombiana e persino a Los Angeles nelle più recenti forme di danza urbana e precisamente nel *krump*. Qui il canto, ovviamente, non è più in forma tradizionale, ma è piuttosto un *rap* che incita i danzatori a mettersi in gioco, a richiamare le loro migliori energie in un movimento che ha la stessa urgenza di quanto si vede nelle danze di *trance*.

In tempi successivi è stata proprio l'immagine di questa intensità ricorrente ad illuminare la mia pratica nella danza e nella messa in scena.

Ricerca sul campo, pratica della danza, coreografia, rito della scena e insegnamento sono gli elementi che hanno caratterizzato il mio percorso artistico, ancor più dell'esibizione in palcoscenico in quanto interprete. Del teatro, quale luogo del rito, mi ha sempre affascinato l'aspetto del dietro le quinte, le luci e l'organizzazione dello spazio scenico, cioè la preparazione di quell'azione unica e irripetibile che caratterizza lo spettacolo dal vivo.

Dei miei viaggi in Africa e nel Nuovo mondo alla ricerca delle danze e dei ritmi ricordo soprattutto la "potenza di esistere", che celebra la forza della componente umana rispecchiata in ogni azione

danzata del rito o del festeggiamento. È stata questa componente a spingermi ad utilizzare il termine “presentificare”, come espressione di un atto che celebra in modo estremo il presente in azione. Del resto con riferimento al pluralismo filosofico africano, ciò che la componente umana trascina nel presente non è mai solo umano; è anche una lunga scia di vibrazioni di antenati e spiriti che, da un'altra dimensione di tempo, accompagna l'essere umano nella vita attuale. Questa visione del mondo, che considera l'uomo imprescindibilmente collegato ai regni animale, vegetale, minerale, nonché dello spirito, porta alla necessità di evocare l'invisibile e l'inanimato in un presente tangibile e concreto, che ne confermi la reale esistenza. Ecco quindi che il corpo umano attraverso la danza funge da tempio, da tramite e da testimone, rendendo presenti e tangibili le componenti mitiche e spirituali di un essere umano che non viaggia mai solo. Ciò è particolarmente visibile nelle danze di *trance*, nei riti d'iniziazione e nei rituali di guarigione, quali ad esempio lo *n'deup* che ho potuto osservare in Senegal, le iniziazioni *senoufo* della Costa d'Avorio o i riti *voodoo* del Benin e del Togo. “Sono QUI, SONO PRESENTE”, affermano gli Orisha quando possiedono i corpi dei loro adepti; e lo dicono attraverso la danza e la gestualità che li identifica, accompagnata da una corrente energetica che altera la percezione dello spazio circostante in modo inequivocabile.

“Essere presente”, “Portare nel presente”, sono frasi, pensieri e constatazioni percettive che mi hanno accompagnata in tutto questo percorso di esplorazione, anche nel lavoro in sala di danza, quando richiamando le energie del canto, dei tamburi e dei corpi danzanti si riesce a creare quel momento privilegiato in cui si constata che si è realizzata una sintesi, un'energia, il punto culminante della presenza.

Ciò è visibile nei volti e nei corpi trasfigurati.

Nei miei numerosi viaggi alla ricerca della musica e della danza incontravo ben di più: un universo complesso, sofisticato, variegato, colmo di risonanze culturali, filosofiche e spirituali.

Incontravo gli oracoli, vedevo gli amuleti sugli alberi, pietre non comuni, altari insoliti e conoscevo coloro che leggevano nelle stelle riflesses nell'acqua o in uno specchio per parlarti del tuo passato, presente e futuro. Guardavo persone che si riunivano intorno all'albero più grande del villaggio verso il tramonto, per danzare ore e ore, quasi sempre lo stesso passo, ripetuto all'infinito con sempre maggior intensità. Tutto il gruppo era rapito e concentrato in un processo che si poteva definire come una sorta di autoipnosi collettiva.

Ancor più forti erano le danze di *trance* a cui ho partecipato innumerevoli volte in Africa, in Brasile e a Cuba dove, nel 1995, sono stata iniziata alla pratica della Regla de Ocha o Santeria afro-cubana, di discendenza yoruba.

Nell'ambito dell'iniziazione, dopo il periodo di reclusione, vi è una cerimonia in cui il nuovo adepto viene presentato ai tamburi sacri per verificare se l'Orisha a cui è stato consacrato lo toccherà con la sua radiazione, manifestando la sua presenza attiva nel corpo della persona.

Se, e quando, questa presenza si fa sentire modificando l'energia e il movimento dell'adepto, il direttore della cerimonia interverrà affinché il processo non si sviluppi completamente poiché si ritiene pericoloso che ciò avvenga in un essere fresco di iniziazione. Tuttavia si capirà da Segni ben precisi, manifestati nella sua danza, se l'adepto è destinato ad essere un "cavallo di Santo" oppure no. In caso affermativo la persona verrà istruita ad ospitare nel suo corpo e nella sua psiche la presenza dell'Orisha. Attraverso pratiche specifiche l'iniziato imparerà anche a comprendere e a parlare il linguaggio che l'Orisha utilizzerà per trasmettere le sue consegne e distribuire i suoi consigli ai presenti. Si tratta di un processo lungo e complesso in cui la persona viene istruita per accogliere e gestire un nuovo potere o *ashé*, del quale parla il professor Allovio in un suo testo, e pensavo che intendo la stessa cosa con il concetto di presentificare, un qualcosa che fa sentire il corpo come un tempio di forze umane e non, presenti, future e passate, agenti alla loro massima potenza.

È proprio il gesto, la danza, ad identificare l'arrivo di uno specifico Orisha, che tutta l'assemblea riunita riconosce come tale gridando "Ashè!", per dire "L'atto è compiuto", "L'Orisha è presente".

Nell'ambito della Regla de Ocha, i tamburi *batà* scaldano, preparano il terreno attraverso una chiamata che allinea il corpo, la mente e lo spirito e poi il cantante per cerimonie, usando una tonalità di voce specifica, come in Africa, inizia ad invocare tutti gli Orisha del pantheon yoruba. Quando si arriva al momento dell'Orisha a cui la cerimonia è dedicata o all'Orisha dell'iniziato che viene presentato ai tamburi, la tonalità della voce si fa ancora più acuta ed incisiva.

La voce contribuisce in modo determinante a scatenare un rapido processo verticale di allontanamento dalla realtà quotidiana portando l'adepto in un tempo rituale, in cui il movimento comincia a delinearsi finché l'Orisha aggancia la persona, installandosi in lei.

Per questo si suole dire che l'Orisha non prende la persona nel tempo reale, ma la possiede nel tempo rituale, ed è attraverso il manifestarsi della specifica danza che si ritiene il rito compiuto, in quanto dopo la chiamata essa ha dato forma alla risposta.

Racconto quest'esperienza perché ritengo che abbia lasciato un'impronta significativa nel mio linguaggio di danza e anche nel modo di trasmetterlo in sala e sulla scena. Ho compreso che per me era necessario non perdere la dimensione rituale nel prepararsi ad una lezione o al palcoscenico, proprio per mettere in circolo quelle energie psicofisiche in cui la persona nella sua unità viene coinvolta e chiamata ad interagire con lo spazio, la musica, il canto e il movimento.

Insieme al percussionista Bruno Genero, primo *djembéfolo* italiano e primo *babalawo* italiano iniziato all'oracolo di Ifa, ho cercato di sviluppare un percorso artistico che portasse con sé tutte queste risonanze, nei contenuti e nei modi di trasmetterli. Attraverso il nostro tipo di approccio fortemente impregnato di tradizioni, ma vissuto con sensibilità contemporanea, riteniamo di aver creato un linguaggio di musica e danza che viaggia fra le radici africane e le sue derivazioni fuori continente. Dal 1979 ad oggi, come pioniera italiana della Danza Afro ispirata alle tradizioni coreutiche e musicali dell'Africa Occidentale, ho insegnato a migliaia di allievi e fra questi sono molti coloro che hanno scelto di farne una professione.

All'epoca è stata una vera sfida, significativa e doverosa dal nostro punto di vista, il portare sui palcoscenici internazionali e nei concorsi di danza un linguaggio afro espressivo e creativo, scevro da ogni esotismo, come è stato importante creare a Torino il Festival *Afro e Oltre... e Altro*, che dal 2000 al 2012 ha dedicato spazio alle danze africane tradizionali, contemporanee e di ricerca con compagnie provenienti da tutto il mondo.

Nel mio percorso artistico in qualche modo penso di aver rispettato e onorato la filosofia africana tradizionale, in questo caso applicata alla danza e alla musica, del "prima intuisce poi capisci"; anche durante le lezioni prima sentiamo la musica e viviamo il movimento, poi ricerchiamo l'analisi e la struttura coreografica, affinché la danza entri in noi attraverso i sensi globalmente intesi e non soltanto con un approccio tecnico e mentale.

Tra quanto abbiamo portato in palcoscenico voglio ricordare un estratto dell'evento-spettacolo di Bruno Genero, *TAM TAM 20 anni di Djembe* al Teatro Regio di Torino nel 2000, che ha registrato il tutto esaurito seguito da un'ampia rassegna stampa. Bruno Genero portava in scena, per la prima volta, un linguaggio musicale dedicato alle percussioni africane che non era mai entrato in un

tempio della cosiddetta musica colta, al di fuori dei contesti africani o delle *tournées* di compagnie nazionali tradizionali. Con lui in scena c'erano grandi maestri del *djembe* (tamburo malinke) e del *sabar* (tamburo wolof) quali Mamady Keïta e Doudou N'Diaye Rose, di rimando alla Prima Biennale Internazionale della Percussione svoltasi a Conacry, in Guinea, nel 1999, dove Bruno Genero era stato invitato a rappresentare l'Unione Europea in vari momenti della manifestazione e in particolare alla serata dei Grandi Maestri del *djembe*.



Fig. Kaidara Dance com



Fig. 2 Bruno Genero



Fig. 3 Katina Genero

V. L'Escale 32. *Diario di bordo italo-tunisino tra rap e Händel. Un viaggio iniziato nei centri sociali della periferia di Tunisi e terminato con uno spettacolo ai piedi del Sahara. Passando da Lampedusa e San Lazzaro di Savena – Bologna*

di Andrea Paolucci

Vorrei raccontare dei diciotto mesi passati tra Tunisi e San Lazzaro di Savena, cittadina alle porte di Bologna dove ha sede la mia compagnia, per la realizzazione di due progetti internazionali e vi posso testimoniare come la musica tunisina, in particolare quella rap, sia uno strumento di lavoro imprescindibile e un indicatore sociale prezioso per comprendere cosa pensano i giovani tunisini oggi. Di come la musica, il canto e la danza siano per noi strumenti quotidiani quando lavoriamo con gruppi che coinvolgono migranti, richiedenti asilo o rifugiati politici. Come nel lavoro di Pietro Floridia, per tanti anni a capo dei nostri progetti interculturali e oggi fondatore di Cantieri Meticci, una compagnia all'interno della quale è alta la presenza di attori africani.

Vorrei raccontare dei bellissimi, intensi e complessi mesi in Africa del Teatro dell'Argine¹.

Cominciamo col dire, è qui forse bene ricordarlo, che il Teatro dell'Argine lavora da più di vent'anni non solo come compagnia di produzione, settore nel quale si è tolta qualche soddisfazione (premio della Critica 2006, premio Hystrio alla drammaturgia 2009, premio speciale Ubu 2011, premio Camillo Grandi 2012, premio della Critica 2015, premio Nico Garrone 2015, premio Ubu 2015), ma sempre di più e con sempre maggiore convinzione immagina e realizza progetti speciali legati ai temi interculturali, sociali, educativi e didattici. Progetti dove il teatro si mette a disposizione di altri campi d'azione, dove la pratica teatrale diventa strumento per altri fini che non necessariamente prevedano un finale su di un palco.

Ecco perché quest'avventura africana comincia nel maggio 2014 nei centri giovanili della periferia di Tunisi per il progetto *Lampedusa Mirrors*² e si chiude sul mare di Cartagine, nell'ottobre 2015 con lo spettacolo *L'Escale 32*³ che apre le *Journées Théâtrales de Carthage*⁴, il più importante festival di teatro dell'area arabo-mediterranea.

¹ Il Teatro dell'Argine è una compagnia teatrale nata nel 1994 e riconosciuta dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, dalla Regione Emilia-Romagna e dal Comune di San Lazzaro di Savena. Ha sede a San Lazzaro di Savena (BO) presso l'ITC Teatro, che dispone di una sala teatrale da 220 posti. Nel corso degli anni il Teatro dell'Argine, oltre a girare l'Italia con le proprie produzioni, ha realizzato numerosi progetti speciali legati a tematiche interculturali, sociali, educative e didattiche, in Belgio, Svezia, Inghilterra, Francia, Lussemburgo, Danimarca, Senegal, Tunisia, Marocco, Palestina, Bolivia, Brasile (www.teatrodellargine.org).

² Informazioni sul progetto su <http://teatrodellargine.org/site/lang/it-IT/page/45/project/30>.

³ Informazioni sul progetto su <http://teatrodellargine.org/site/lang/it-IT/page/25/production/264>.

⁴ Informazioni su <http://www.jtcfestival.com.tn>.

Per raccontare le periferie desolate di Tunisi, la colonna sonora ideale per sottolineare al meglio l'inizio e la fine di quest'avventura, le anime inquiete e bellissime dei protagonisti di questo racconto è rappresentata da due brani il primo dei quali *Houmani* di due giovani rapper cresciuti nei sobborghi della capitale: Ahmed Labidi, alias Kafon, e Hamzaoui Med Amine. Uscita su Youtube il 14 settembre 2013 ha raggiunto in poche settimane quasi 7 milioni di visualizzazioni. Oggi, a due anni e mezzo di distanza, le visualizzazioni sono più di ventiquattro milioni!⁵ La canzone, infatti, è diventata il nuovo inno dei giovani tunisini, trasmessa su tutte le stazioni radio, cantata e ballata nelle case e nelle strade, nei locali e nelle feste, dalle periferie al centro delle città. La canzone, con uno slang potente e poetico, tocca i temi della disoccupazione e della povertà, parla di noia, di oppressione, di droga, di disuguaglianza e di rabbia. Ma parla anche di fratellanza e di solidarietà. Dopo tutto la parola *Houmani*, derivante dal dialetto locale *Houma*, che significa più o meno *quartiere popolare*, è un neologismo che definisce il giovane che non ha mezzi per andarsene, e rimane bloccato nel quartiere in una vita senza sbocchi. Una condizione ben conosciuta da gran parte della gioventù tunisina.

«Viviamo come spazzatura in un bidone... Ci svegliamo tardi perché qui il tempo non esiste, non esistono orologi, la vita qui è asfissiante»⁶ recita il testo, scandito da un ritmo che mischia il rap col *dubstep* e il *reggae*. È il pezzo che ascolta e canticchia il nostro autista, quando ci viene a prendere all'aeroporto di Tunisi il primo giorno di questo viaggio.

Quale pezzo scegliere invece, per descrivere il tramonto sul Mediterraneo, quella luce bassa e senza tempo che colora di rosso le antiche rovine delle Terme di Antonino a Cartagine, luogo dell'ultima replica, la più importante, della nostra tournée di *L'Escale 32*?

Con gli attori, ventisei tunisini e quattro italiani, abbiamo trascorso gli ultimi quaranta giorni aspettando questo tramonto. Le difficoltà sono state molte, ma il sapere di recitare in uno dei siti archeologici più belli al mondo ci ha dato la forza di resistere fino a qui. È il momento che tutti aspettiamo. Stiamo per rimontare gli applausi e sappiamo che domani, alle 18.30, tutto sarà finito. La replica si svolgerà di pomeriggio, questo è deciso da tempo: quel sole che cala sul mare proprio sull'ultima scena vale il prezzo del biglietto. Sono passati 530 giorni da quel primo viaggio in taxi. Abbiamo scoperto un popolo fiero, orgoglioso della propria storia ma con uno sguardo forte al

⁵ Fonte Youtube all'indirizzo <https://youtu.be/mz3p3a4EiXA>.

⁶ Anna Toro, *Tunisia. Niente amnistia per Kafon, il rapper di "Houmani"*, in «Osservatorio Iraq» (<http://osservatorioiraq.it/med-generationcultura-e-dintorni/tunisia-niente-amnistia-kafon-il?cookie-not-accepted=1>; data dell'ultima visualizzazione 29/03/2016).

futuro. I giovani tunisini che abbiamo incontrato sono determinati, romantici, democratici, musulmani, spesso laici, e parlano quattro lingue. Amano la loro terra e la libertà riconquistata e sono pronti a difenderla nelle piazze delle città e sui confini con Libia e Algeria. Dopo gli attentati al Bardo e a Sousse si sono rialzati. E sono ripartiti. Con solenne dignità. Händel, Suite N° 4 in D Minore, HWV 437, *Sarabande*.

Lampedusa Mirrors e *L'Escale 32* sono mesi d'incontri, di scambi, di ascolto e di teatro. Sono mesi d'immersione totale in un'altra dimensione.

Ma se *L'Escale 32* è stata una produzione tutto sommato tradizionale (si fa per dire: una co-produzione internazionale, uno spettacolo in arabo, una troupe di cinquanta persone di cui trenta in scena tra attori, danzatori e cantanti, tre ministeri coinvolti, una tournée nei posti più suggestivi della Tunisia, una *mise en espace* nata ai piedi del Sahara ma capace di adattarsi indifferentemente dentro le grotte troglodite di Matmata o nei palazzi signorili di Sfax, nella piazza centrale di Tataouine o nelle antiche rovine delle Terme di Antonino di Cartagine), se *L'Escale 32*, dicevo, è stato tutto sommato un percorso tradizionale, è *Lampedusa Mirrors* il progetto che ha lasciato un segno indelebile nei nostri cuori.

Questo percorso ha coinvolto, sul tema della migrazione, decine di artisti, educatori e adolescenti italiani e tunisini in un lavoro svolto su entrambe le sponde del Mediterraneo. Il progetto è stato ideato e realizzato da noi del Teatro dell'Argine, insieme ai partner di Eclosion d'Artistes⁷ e dell'Istituto Superiore d'Arte Drammatica⁸ di Tunisi, nell'ambito del programma internazionale Tandem Shaml⁹, che facilita e sostiene la conoscenza e la collaborazione fra organizzazioni culturali e artistiche europee e arabe.

La sfida più importante del lavoro era affrontare il tema della migrazione a partire dai ricordi, dalle testimonianze, dalle motivazioni, opinioni ed emozioni delle due comunità – con particolare riguardo ad adolescenti e giovani – nel Paese di partenza (la Tunisia) e nel Paese di arrivo (l'Italia). Tra i due Paesi, nel bel mezzo del *mare nostrum*, più vicina all'Africa che all'Europa, si trova la piccola isola di Lampedusa, che abbiamo scelto come simbolo per eccellenza di questo tema, in quanto porta d'Europa (come è chiamata nel monumento in memoria dei migranti deceduti e dispersi in mare, che Mimmo Paladino¹⁰ ha realizzato sull'isola) e specchio (*mirror*) nel quale le due

⁷ Informazioni su <https://www.facebook.com/Eclosion-dartistes-100532163473718>.

⁸ Informazioni su <http://www.isad.rnu.tn>.

⁹ Informazioni su <http://tandemexchange.eu>.

¹⁰ Informazioni su <http://www.treccani.it/enciclopedia/mimmo-paladino>.

comunità possono guardare se stesse, guardarsi fra loro e imparare a scambiarsi i punti di vista. Se la guardiamo dalle coste tunisine, Lampedusa rappresenta il sogno, o il miraggio, di una vita migliore e di un futuro più soddisfacente, e questa prospettiva è così forte da sfidare addirittura la morte nel Mediterraneo. Se la guardiamo dal nostro Paese, Lampedusa, per parafrasare Ascanio Celestini, non è altro che una brutta notizia al telegiornale, e la persona che migra è percepita unicamente e sempre più come un problema, quando non come un pericolo, per la nostra società, nella quale l'idea di orde che arrivano a ondate, invadono l'Italia e peggiorano la situazione già pesante di crisi, è dominante.

Quando abbiamo deciso di fare un progetto su Lampedusa, sia noi sia i nostri partner tunisini avvertivamo la necessità innanzitutto di smantellare i numerosi stereotipi e pregiudizi sull' "altro", che contribuiscono a elevare il livello di tensione sociale e ostacolano la comprensione reciproca. Per questa ragione, destinatari privilegiati del progetto nei due Paesi erano adolescenti e giovani, che sono proprio quelli che sognano di emigrare, da un lato dello specchio di Lampedusa, e che sono sospettosi verso gli immigrati, dall'altro.

Del lavoro con questi ragazzi e di cosa ne abbiamo ricavato di prezioso dà ampia testimonianza il documentario *Lampedusa Mirrors* (<https://youtu.be/72pFxZYiQaU>).



Fig. 1 Momenti del progetto *Lampedusa Mirrors*



Fig. 2 Momenti del progetto *Lampedusa Mirrors*



Fig. 3 *L'Escale 32*



Fig. 4 *L'Escale 32*



Fig. 5 *L'Escale 32*



Fig. 6 *L'Escale 32*

VI. I sogni di Mandiaye, griot per vocazione

di Marco Martinelli

Le problematiche del “finto” e “autentico” in merito alle produzioni creative africane in epoca coloniale sono un tema sul quale ci siamo spesso imbattuti in questi anni, ormai si va verso i tre decenni, di lavoro insieme, europei e africani, nel Teatro delle Albe.

Da parte mia dedico questo mio scritto a Mandiaye N'Diaye, “colonna” delle Albe africane. Mandiaye è scomparso nel giugno 2014. Stava provando a Dakar lo spettacolo che avrebbe debuttato al Ravenna Festival, un lavoro incentrato sulla lotta senegalese: il suo cuore di lottatore ha ceduto. Senza Mandiaye, le Albe afro-romagnole non sarebbero mai esistite: avremmo fatto uno spettacolo o due sulla “Romagna africana”, poi saremmo passati ad altro. Con lui invece è stata possibile un'avventura di lunga durata, 25 anni, iniziata quando ci conoscemmo nel 1989. Mandiaye è stato per noi un “maestro dei sogni”, così centrali nella cultura serere da cui proveniva. E quindi quello “scomparso” di cui sopra va corretto: con Mandiaye continuiamo a parlare, ci parla dall'invisibile. La morte, sì, gli ha fatto “lo sgambetto”, per usare una sua espressione, ma questo non significa che sia andato a finire nella Regione del Nulla: il mondo contiene molte più cose di quel che ci racconta la filosofia, moderna aggiungo io, e Mandiaye non aveva bisogno di Shakespeare per sapere questo: lo sapeva dall'infanzia, dai suoi primi anni vissuti a Diol Kadd, un villaggio della savana senegalese. A Diol Kadd i morti parlano ai vivi e viceversa. I sogni sono piazze dove ci si incontra. In Occidente i filosofi realisti sono spesso più realisti del “reale”, a Diol Kadd il “reale” ha le maglie molto più larghe, infinitamente più larghe. Ci passa dentro l'infinito.

Apro una parentesi: anni fa chiedemmo a Eugenio Barba perché l'antropologia teatrale dell'Ista, così attenta ai rapporti Oriente-Occidente, non aveva mai approfondito la teatralità africana. Eugenio rispose: “Perché in Africa la polvere sommerge tutto”. Poi però ci invitò a Holstebro con *Nessuno può coprire l'ombra*: in quel lavoro erano in scena solo i nostri tre attori senegalesi, e insieme reinventavamo le fiabe della tradizione senegalese, attingendo all'arte del *griot*. Alla fine dello spettacolo, entusiasta, ci disse che dovevamo portare quel lavoro in tutta l'Africa, per “insegnare agli africani a come restare africani, senza scopiazzare la Comédie Française”. Fra la polvere e l'entusiasmo, a guardar bene, non c'è contraddizione.

Ma ritorniamo alla fine degli anni Ottanta, quando è partita l'avventura delle Albe afro-romagnole. Si è accesa nel 1987 impugnando come verità patafisica un'affermazione scientifica a proposito del sottosuolo romagnolo, legata alla Pangea e alla deriva dei continenti: la Romagna è Africa. Conta ormai più di vent'anni di frequentazione e di lavoro insieme, attori italiani e *griot* senegalesi. In questi due decenni non siamo mai stati davvero interessati ad approfondire il campo di lavoro del nostro meticcio in termini di antropologia teatrale, come quelli attorno ai quali ha ruotato negli stessi decenni e prima ancora il rigoroso progetto di Barba. Forse perché la teatralità africana non presenta tradizioni scrupolosamente tramandate come in Oriente? Forse. Sta di fatto che da anni noi parliamo di Dioniso. Ci limitiamo a parlare di Dioniso. Evochiamo Dioniso. È il termine chiave della "lingua di lavoro" delle Albe, insieme all'altra definizione, strettamente connessa, della "messa in scena" come "messa in vita". Tale evocazione ha un valore intuitivo, e come tale si propone. Non solo come sguardo diretto all'energia, presenza, grazia dell'attore, ma anche, contemporaneamente, all'energia, presenza, grazia dello spettatore. Dioniso è infatti l'attore, ma Dioniso è anche lo spettatore, e insieme il contesto, lo spazio, la scena in cui avviene quell'incontro. Dioniso è l'aria che si fa scura, che trasfigura, che scaglia le figure ritagliandole dallo sfondo, che le fa "vedere". Dioniso è qualcosa che "accade", non dipende dalla volontà e dagli sforzi, è qualcosa che "arriva". Senza uno spazio capace di percepire e rivelare Dioniso, non si dà teatro. Dioniso è un perenne punto interrogativo, sospeso, è quell'interrogare che fonda l'agire scenico. Dioniso è un nome "preso a prestito dai Greci", come scrive il giovane Nietzsche in quel libro "temerario" che è *La nascita della tragedia*, in quelle pagine in cui Dioniso si rivela come il "vangelo dell'armonia universale" (e non ancora "l'anticristo" del Nietzsche successivo), pagine contraddittorie, insieme rivelatrici e macchiate da gravi incomprensioni (basti pensare al trattamento riservato a Euripide), pagine che forse non è azzardato mettere all'origine di tutte le rivoluzioni sceniche del secolo a venire. È quindi il dio che presiede le origini del teatro occidentale, non il "persecutore" dei riti più arcaici, ma il clown aristofanESCO, il Santo Dioniso come poi venne ribattezzato nei villaggi della Grecia divenuta cristiana: noi lo chiamiamo così, continuiamo a chiamarlo così, sapendo che ha mille nomi, imprevedibile. Di Dioniso ci ha sempre affascinato la sua qualità anarchica, il suo irrompere turbolento, selvatico, "straniero" rispetto alle norme della società. Lo incarnano con naturalezza i bambini e gli animali, gli adolescenti e gli ultimi. Siamo di fronte a qualcosa di indefinibile. Ogni spettacolo è un'avventura che si fa e si disfa e si ricostruisce

sotto la sua insegna. In Africa e nel mondo gli danno altri nomi. In Brasile lo chiamano *axè*, a Bali *taksu* (letteralmente, “il posto che riceve la luce”), in Giappone *iki iki*, il “rilucente”: l'attore può anche essere tecnicamente perfetto, ma se manca di *iki iki* non può “abbagliare” lo spettatore. A tutto questo inafferrabile divenire, a questo vibrare sul confine in cui nascono i colori stessi, idee primordiali generate dalla luce originaria e incolore e dal suo contrario, l'oscurità senza rima, possiamo ben continuare a dare il nome di Dioniso, lo “sfalenante”.

Quando abbiamo chiesto a Mandiaye come tradurre in wolof questa epifania della “vita” nello spazio scenico, il manifestarsi di un dio dalle caratteristiche dionisiache, la parola non l'abbiamo trovata. D'altronde anche la parola “teatro” non esiste in wolof. Eppure ci sono entrambi, ha sempre sostenuto Mandiaye. La nostra esperienza africana, in questi venti anni e passa, si riconduce fondamentalmente all'incontro con Mandiaye e la cultura senegalese, e non pretende di essere esaustiva rispetto all'Africa intera, continente quanto mai complesso e sfaccettato, basti pensare alla mitologia nigeriana degli Yoruba, alla sua ricchezza rituale e epica, al suo grande interprete Wole Soyinka, a come questo scrittore identifichi in Ogun, una divinità tra le cento che compongono la religiosità yoruba, colui che sprofonda nell'abisso, viene fatto a pezzi e poi si ricompone e ne riemerge, una sorta di Dioniso africano. Limitiamoci al Senegal: insieme a Mandiaye, le Albe si sono nutrite di quel Dioniso che sta alla base di due vibranti “giochi” scenici, giochi da noi incontrati nei nostri ripetuti viaggi in Senegal ma che ci sembrano comuni, con varianti, a tutta l'Africa nera: il gioco della narrazione e il gioco del *sabàr*.

La narrazione è portata avanti da un *griot*, il narratore “professionista”, o da un anziano membro della famiglia. Attorno a un albero, con gli spettatori in cerchio, il narratore racconta miti antichi e favole tradizionali, alle quali può apportare a suo piacimento variazioni pescate dal presente. Nel raccontare incarna diverse “persone”, nel senso etimologico di “maschere”, alternando la terza persona del narrante alla prima persona dei singoli protagonisti della storia. Di maschere si può parlare in modo proprio: nelle favole del ciclo della iena (*bouki*) e della lepre (*leuk*), i due eroi comico grotteschi non sono personaggi dotati di psicologia, ma archetipi inchiodati all'anima. E per tratteggiarli il narratore non usa solo differenze di voce, ma anche un diverso modo di atteggiare il viso, le labbra, gli occhi. Maschere di carne per indicare quanto quelle due “polarità”, la fame oscena e l'ingordigia stupida della iena, l'ascolto attento dei segni del mondo da parte della lepre, quanto quelle due visioni alberghino nell'animo del narratore come di tutti i presenti. *De te fabula*

narratur! Il bravo narratore sa usare le sue tecniche, registri differenti, dal comico al lirico, dal sapienziale al drammatico, ma è anche in grado di saperle mettere a rischio: non si chiude dietro una parete, ma accetta il combattimento in campo aperto. Il campo aperto è lo spazio gremito, dove gli spettatori non fanno solo gli spettatori. Il campo aperto è il cerchio di coloro che non si limitano ad ascoltare il racconto, ma intervengono, dialogano con il narratore, lo provocano, criticano la sua esposizione delle vicende. Chi tra il pubblico prende la parola lo fa perché ritiene di poter far meglio, lo fa per “aggiungere il suo pugno di sale nella marmitta”. E il *griot*-narratore, maestro della parola, deve essere capace di inventare risposte e contro provocazioni nei confronti del suo pubblico. A rigor di logica (occidentale), non ci sono spettatori: tutti i presenti agiscono il racconto, il narratore è la miccia che accende il fuoco ma il fuoco è alimentato da tutti. Il narratore mantiene vibrante e vivo il filo sul quale si infilano le perle di tutti. Al di là della sapienza del narratore, della sua arte capace di accendere la vitalità dei presenti, è la regola stessa del gioco che è dionisiaca: che permette, evoca l'irregolare, il non previsto, l'inatteso. Il narratore in Africa ha davanti un popolo: bambini, donne, uomini, anziani. I molti. E i molti sono la scena, costruiscono lo spazio dell'accadere, i molti aprono all'anarchia, al gioco festoso, allo scarto. Non si può prescindere da questa dimensione popolare: se Dioniso è un dio epidemico, occorre andare all'etimo rivelante della parola: epidemia significa “l'arrivo (del dio) nel paese”. Ci vuole un dio che arriva, certo, ma se non c'è un paese che l'accoglie?

Anche il *sabàr* si svolge nella forma cerchio. È una manifestazione festosa delle donne, animata in genere da alcuni percussionisti uomini. Le donne, comprese le bambine e le anziane, stanno tutte in cerchio e una alla volta entrano nel mezzo e danzano per un po', alcuni secondi, un minuto, il tempo di creare una figura, di stimolare o sedurre o provocare, e poi ritornano nel gruppo. Ma anche da lì, battiti di mani, grida, risate, chiamate a far entrare questa o quella. La polvere rossa che si alza. Una forte corrente erotica che non ha nulla di banale e volgare, pur nei suoi scherzi salaci, magari dovuti a qualche maschio che beffato e sbeffeggiante entra a sua volta a danzare in mezzo al cerchio. Anche lì un popolo che festeggia tumultuoso, un coro in cui tutti sono protagonisti, in cui i molti si fanno uno alla volta canali di un'energia collettiva. E un linguaggio del corpo che sfiora la possessione. I piedi nudi e il loro saltello incessante, la testa che inizia a volteggiare furiosa, sembra quasi che debba staccarsi e volarsene via. Estasi di una danza radicata e in volo.

Entrambi i giochi hanno un linguaggio insieme energetico e interattivo: se il narratore e i musicisti non creano un'energia capace di coinvolgere emotivamente gli spettatori, questi non interagiranno con loro, non solo non entreranno nel cerchio del *sabàr*, ma anche non risponderanno, non provocheranno. Ma questo in Africa è pressoché impossibile. Per entrambe le forme-giochi vale il proverbio senegalese, e quanto mai dionisiaco: io sono noi. In entrambi i giochi scenici la distinzione tra il professionista, il sapiente (narratore o musicista) e lo spettatore non è mai una separazione, un muro, pena il fallimento del gioco. In entrambe le forme il popolo è esemplificato dalla forma cerchio. Un cerchio mobile, fluido, per niente rigido, in movimento come l'acqua: un coro che danza, corpi e parole che si inseguono a formare unità. È evidente che *in primis* sono gli artisti che devono essere capaci, devono essere in grado di accendere la fiammella, di saper suscitare con la loro arte la vitalità dello spettatore, ma è il contesto stesso che a sua volta li mette in condizione. Non solo gli artisti devono essere pieni di Dioniso, ma il cerchio in cui sono iscritti insieme agli spettatori deve permettere, evocare Dioniso con la sua forma di reciprocità. E quel cerchio è teatro perché rende sacra la *presenza* di cui ogni corpo è in quanto corpo portatore, in quanto corpo che si affaccia ogni giorno alla scena del mondo, nel teatro-mondo. La teatralità coincide col nascere, col “venire al mondo” come un “entrare in scena”, un esporsi del nostro unico corpo, presente e fanciullo e vivo. La teatralità è un viaggiare dentro il corpo-materia, e la materia è visione. Ed è quel cerchio che noi ritroviamo come matrice invisibile nel teatro greco delle origini, nel patto sfrenato che Aristofane e i comici antichi stipulavano con il loro pubblico, nel turbamento provocato dai tragici. Il teatro greco delle origini è il montaggio stupefacente dell'*epos* narrativo (Omero) e della danza corale capace di provocare *mania* (misteri dionisiaci che precedono il teatro). È la composizione magica e ardita, l'architettura di segni che cattura il dio, lo trasforma in “linguaggio” e lo fa “vedere”. Il tutto in musica, perché senza musica siamo ciechi. Il teatro greco delle origini è con tutta evidenza africano.

Apro un'altra parentesi, sotto la spinta di essere chiaro fino in fondo. Quando ci riferiamo a Dioniso non intendiamo il fondamento violento dei riti più arcaici, colui che incita al sacrificio umano, così come lo ha svelato con illuminante rigore l'antropologia di René Girard, il cui pensiero sul “desiderio mimetico” nutre le Albe da sempre. Intendiamo il Dioniso del teatro, colui che comincia a prendere le distanze dal suo omonimo, comincia a criticarne e a svelarne la violenza, basti pensare alle *Baccanti* di Euripide, ai miti dionisiaci da cui prende inizio la sua “indagine” di

drammaturgo-antropologo. In questo senso ci è parso decisivo il pensiero di Giuseppe Fornari, concentrato soprattutto in quel volume ricchissimo di spunti che è *Da Dioniso a Cristo*: Fornari, sulla pista dell'analisi condotta da Girard, arricchisce e supera la prospettiva del suo maestro, mettendo a fuoco con sapienza il ruolo del teatro nella lunga vicenda del dionisiaco. Se è vero che il cerchio arcaico delle origini è il luogo del massacro, al cui centro c'è la vittima sacrificale, il capro espiatorio, il *successivo* cerchio del teatro allude però anche al suo possibile rovesciamento, a una possibile comunione, è il cerchio nel quale l'esaltazione febbrile e violenta si fa canto e danza e riflessione sapienziale sul destino dell'uomo. E se il ruolo dei tragici è in questo senso fondamentale, forse non è ancora stata a sufficienza raccontata la carica eversiva della commedia antica, di Aristofane implacabile nemico della guerra e della violenza, capace di ridere e demitizzare l'orrore sanguinario.

È vero che le tracce più antiche si rivelano sorprendentemente le più nuove. Scherzi della Storia, e del suo non viaggiare in linea retta e neanche circolare, ma per spirali, ritorni improvvisi, accensioni perentorie quando tutto sembra morto. Sepolto nella psiche della persona e in quella dell'immaginario collettivo, Dioniso può sembrar materia per filologi. Ma la definizione che alle origini i greci davano degli attori, “tecnici di Dioniso”, è sempre più avanti: ovvero capaci come idraulici e falegnami, attenti e consapevoli come sacerdoti, custodi scrupolosi di un dio dell'ebbrezza, dell'estasi data dai tamburi, dal vino, dalla tensione erotica. Un dio fuori di testa (fuori di testo). Tale definizione esprime in modo paradossale quella polarità degli opposti, ghiaccio e fuoco, tecnica e estasi, padronanza e presenza, come la si ritrova variamente enunciata e perseguita in quel movimento di cultura teatrale che dall'affermazione della regia a fine Ottocento arriva ai nostri giorni, nel movimento dei riformatori del teatro novecentesco: Appia, Craig, Copeau, Stanislavskij, Mejerchol'd, fino a Grotowski e Barba, ma anche i Carmelo, i Leo, gli attori-autori italiani così importanti per quei riformatori europei, se è vero che Stanislavskij partiva dall'osservazione commossa della Duse, e che Mejerchol'd confessava di “aver scoperto parecchie leggi della biomeccanica vedendo recitare l'attore siciliano Giovanni Grasso”. Anche l'Occidente non ha tradizioni teatrali codificate, anche l'Occidente si tramanda sprofondando e riemergendo dalla polvere che tutto ricopre. Come la teatralità africana, l'Occidente ricorrere ai fantasmi: la stessa commedia dell'arte, il grande mito “inventato”, riemerge per vie misteriose là dove nessuno ci pensa, e in Totò e Karl Valentin e i Fratelli Marx rinasce come un primo mattino. Come questi

maestri del comico possono aver continuato con evidenza lampante quella tradizione, se non per via dionisiaca?

C'entra allora la regione dell'invisibile, quella di cui si parlava all'inizio, quella in cui Mandiaye ci è stato maestro. Quella in cui si avventurano gli artisti e i mistici.

Provo ora a prenderla da un'altra curva della spirale. Non sappiamo mai bene cosa succede con i *molti*. Nella *non-scuola* (nelle sue varianti epidemiche, *Arrevuoto* a Napoli e Scampia, *Capusutta* a Lamezia Terme, l'arena siculo-tunisina a Mazara del Vallo, etc.) ci confrontiamo da sempre con i *molti*. Bambini e adolescenti. I molti sono una particolare forma di ebbrezza, una libertà che raramente il teatro oggi si concede. I molti sono l'anarchia possibile, impreveduta, la sorpresa che rompe il disegno registico. I molti sono i molti colori possibili, perché il colore è vita e un mondo senza colori sarebbe un mondo triste e senza vita. Anche e soprattutto lì, in quei corpi pieni di grazia, oppure sbilenchi e commoventi, troviamo lo sfolgorare gioioso di Dioniso. I bambini e gli adolescenti non si presentano certo al mondo come "tecnici di Dioniso", ignorano cosa siano il teatro e la tecnica e Dioniso, ma di Dioniso sono *portatori* nel loro non essere *addomesticati*. La vita scorre e ribolle dentro i loro gesti e sogni e desideri e voci impensabili. La *non-scuola* è una sorta di *sabàr* teatrale itinerante, di cerchio delle origini reinventato nel cuore delle città moderne. La *non-scuola* presta attenzione, non può fare altrimenti, ai *sabàr* della modernità, ai luoghi del dionisiaco possibile, alla musica rap e hip pop, agli sport, il calcio e non solo, alle tane in cui gli adolescenti si ritagliano spicchi di vita e linguaggio. Nel lavorare nella palestra della *non-scuola* ci siamo portati dietro l'Africa.

Nel suo capolavoro *L'uomo che fu Giovedì*, Gilbert Keith Chesterton fa di conto e scrive: "Non ci sono parole per esprimere l'abisso che corre fra l'essere soli e l'avere un alleato. Si può concedere ai matematici che quattro è due volte due: ma due non è due volte uno: due è duemila volte uno". Il mal d'Africa delle Albe si è nutrito di narrazioni e *sabàr*, ma ha il volto e il nome, appunto, di un "alleato": Mandiaye.

Mandiaye non lo abbiamo conosciuto al Conservatoire di Dakar, ma in spiaggia, giovane ventenne immigrato. Mandiaye non era di famiglia di *griot*, e visto che in Senegal il *griot* è tale per discendenza familiare, questo spiega l'imbarazzo di Mandiaye quando cominciò a lavorare con noi nel 1989. Ma anche Stanislavskij e Molière erano figli di mercanti e di padri non ben disposti al teatro, e sono stati (e sono) tanti in Occidente che han dato la vita all'arte della scena pur non

essendovi destinati per discendenza familiare. Mandiaye nelle AJbe è diventato un attore e un *griot* “per vocazione”, ha scelto di esserlo, contro tutto e contro tutti, contro il desiderio del padre che lo voleva sarto in patria e venditore in Italia sulle spiagge romagnole.

Tanti spettacoli delle Albe non ci sarebbero stati senza il suo apporto, il giacimento della sua memoria, la sua *Africa* come infanzia: *Lunga vita all'albero*, *Nessuno può coprire l'ombra*, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, fino al Padre Ubu da me riscritto tenendo sotto gli occhi il capolavoro di Alfred Jarry. Per anni è stato anche il direttore di Takku Ligey Théâtre, uno spazio-teatro che ha fatto nascere nel cuore del Senegal, quindi Mandiaye è diventato *griot* perfino nel suo paese, a dispetto del mondo. È rimasto fino all'ultimo un pilastro delle Albe, anche se la maggior parte del tempo, negli ultimi anni, la passava a Diol Kadd.

Da più di venti anni, attraverso gli spettacoli, i “drammetti edificanti” nati a corto circuito con il presente e le riscritture degli antichi, le Albe hanno creato un album di *figure*. All'interno di questo album c'è stata una coppia patafisica per eccellenza: Padre e Madre Ubu, il cannibale e la stregghetta. Ermanna e Mandiaye hanno recitato tante volte insieme (ne *I Refrattari*, nel *Sogno shakespeariano*, in *Siamo asini o pedanti?*), fino a quella coppia sulfurea che scaglia il suo “*Merdraza!*” in faccia agli spettatori di tutto il mondo, dall'Iran agli Stati Uniti, litigando, usando ognuno la propria lingua come un'arma contundente (il romagnolo, il wolof, lingue di ferro e di terra), comprendendosi senza comprendersi davanti a spettatori che non capivano eppure capivano tutto; quella coppia ha ancora oggi il valore, per me, di una icona beffarda scagliata sul fondo della coscienza. Due orchi usciti dal lato più buio delle fiabe, dal mondo sotterraneo dove si aggruppano le paure e gli spettri, quel “doppio che, se lo vedi, muori”. Fantasmi assurdamente ridicoli e feroci e pure affascinanti, come spiegare se no il fatto che il mondo continui a partorire dittatori-barzellettieri?

Dopo il Mor Arlecchino degli anni Novanta, è stata la coppia ubuesca a girare il pianeta nel primo decennio del terzo millennio. Maschere e sogni, ecco cosa si sono scambiati, ecco cosa ha nutrito quella schermaglia scenica. Tutta la mitologia dell'infanzia contadina di Ermanna, una Romagna molto più cruda e aspra che nell'immaginario di un Fellini, tutta l'importanza del sogno nella cultura serere di Mandiaye. E gli asini: l'asinella bianca dell'infanzia di Ermanna, le asine parlanti e sapienti delle fiabe senegalesi. È come se il mondo continuasse a scambiarsi muti alfabeti in quella vita che ancora possiamo chiamare *mitica*, appesa al mito, se togliamo la crosta della pubblicità,

l'opaco di una vita di plastica. Riaffiorano i tecnici di Dioniso come portatori di un sostrato profondo, di una densità dell'esperienza in cui continuano a parlarsi l'umano e la natura, la componente animale, la componente "anima": i molti che li abitano, perché come ha sempre detto (e praticato) Ermanna, "l'io è un condominio". Così come con Mandiaye ci siamo scambiati Cristianesimo e Islam, la follia dei nostri santi "giullari" (San Francesco, San Filippo Neri, Rosvita che santa non è ma nel nostro canone meno ortodosso lo è diventata) e quella di Cheik Ibra Fall, "pazzo di Dio", pazzo del canto e della danza. Anche qui, Santo Dioniso.

Nel 1996 realizzammo *All'inferno!*, un mio "affresco da Aristofane", insieme al Kismet di Bari e al Tam di Padova. E lì che Mandiaye si è innamorato di Aristofane, è lì che per la prima volta ha pensato di utilizzare quelle antiche favole occidentali per fondare il suo teatro in Senegal. In *All'inferno!* Mandiaye interpretava il ruolo di Cremilo, il contadino ateniese che nel *Pluto* si chiede perché la ricchezza continui a premiare i ladri e i corrotti, mentre per chi vuole vivere e lavorare onestamente non ci sono che povertà e miseria. Cremilo era diventato Moussa, il suo servo Carione aveva preso il nome di Dara, erano nella nostra riscrittura due contadini senegalesi di oggi che, facendosi le stesse domande dei loro antenati greci, si chiedono nel prologo dove stia di casa il "dio dell'oro". Accanto hanno Farì (Ermanna), un'asina sapiente cui chiedono lumi: all'inizio Farì non vuole rivelare loro dove si nasconda il dio della ricchezza, ma poi indica la "porta dell'inferno", con tanto di maledizioni, e li abbandona. È una porta girevole, metallica. Ci passano dentro, e come in uno sprofondamento onirico, si ritrovano all'autogrill In-Fer-Nord. Una signorina svizzera, Ohne Pausen, li assume per farli lavorare 24 ore su 24. Nel frattempo li ha raggiunti Farì, che sembra non potersi distaccare dal suo amato padrone. E siccome mancano alcune ore all'inizio dell'infernale turno di lavoro, i due assisteranno a una serie di storie raccontate all'interno dell'autogrill da ombre e fantasmi: prima Strepsiade e il suo figlio bulletto mandato a scuola dai "nuovi" filosofi della comunicazione ("Etere o non Etere, questo è il problema!"), intellettuali ricavati dalle *Nuvole*, poi i politici corrotti e corruttori, volgari e impuniti dei *Cavalieri*, infine la storia in cui si troveranno a recitare gli stessi Moussa e Dara, la "loro" storia, di loro scesi sottoterra per trovare il dio dell'oro. Vengono a scoprire che il dio dell'oro è un pulisci gabinetti cieco dell'autogrill: "per questo i soldi non arrivano mai a noi, è cieco!", prorompe Moussa, desideroso di portare il cieco dio dell'oro nel suo villaggio natale, Diol Kadd, da un guaritore, per fargli riacquistare la vista. Ma mentre sta per attuare il suo progetto, Farì si rivela per quel che è, ovvero Povertà, decisa a combattere pur di non

lasciare il suo amato padrone nelle mani della Ricchezza. È lo scontro finale, quanto mai contraddittorio: già nel testo di Aristofane, Povertà (là una donna dallo sguardo livido, turbato, vestita miseramente), porta avanti ragioni in apparenza paradossali che spiazzano Cremilo e il suo progetto. Non sono da confondere con la Miseria, dice Farì, io sono il simbolo di una vita che bada all'essenziale, che non vi corrompe come quel dio disonesto a cui vi volete concedere, con me la vostra vita avrà un vero valore, basato sull'onestà e sul lavoro, mentre dove c'è Ricchezza c'è sempre spreco e corruzione. Nel suo discorso anticonsumistico e profetico, Farì mette in scacco le ragioni addotte da Moussa, che alla fine la manda al diavolo gridando: “Basta! Non mi persuadi... neanche se mi persuadi!”. E si allontana con il dio dell'oro per portarlo a Diol Kadd, mentre Farì volteggia su un'altalena da circo, là in alto sulla scena, ridente e irridente.

Dopo le turbolenze di Guediawaye a metà anni Novanta, il primo tentativo (fallito) delle Albe di aprire una casa del teatro nella *banlieu* di Dakar, Mandiaye è approdato nei primi del millennio a Diol Kadd, il suo villaggio natale, nel cuore del Senegal. Come il Moussa-Cremilo di *All'inferno!*, è ritornato al suo villaggio natale, ma non con il dio dell'oro, consumismo e desideri piccolo-borghesi: vi ha portato Aristofane e la passione per il teatro, nata e alimentata in Italia. Ha seguito i suoi sogni, ha seguito il suo senso di responsabilità, la sua caparbia da “intellettuale organico”, si sarebbe detto qualche decennio fa, citando Gramsci. Mandiaye e il suo popolo, che è sì il Senegal, che è sì l'Africa strangolata dal neo-colonialismo delle banche e delle multinazionali, ma prima di tutto è il luogo ancora oggi (ancora oggi che è “scomparso”...) del suo teatro, Diol Kadd, 400 anime nella savana. Dove i giovani attori che lui ha formato sono anche contadini, la mattina lavorano la terra e la sera provano gli spettacoli, dove con Takku Lige, “lavoriamo insieme”, ha portato acqua, pannelli solari e teatro. Il teatro a Diol Kadd non è fatto di mattoni. I mattoni di un teatro vivente sono le persone. I vivi e i morti, ovvero gli apparentemente “scomparsi”, gli antenati, e coloro che nasceranno. E oggi il lavoro a Diol Kadd è portato avanti *in primis* da Moussa, il figlio primogenito di Mandiaye.

Polis. Pianeta. La *polis* è oggi *anche* il pianeta. È anche il mondo, il mondo reso piccolo piccolo dalle comunicazioni. Dioniso evoca la città, evoca un popolo: senza quello, non sa dove mostrarsi, dove arrivare. Ha bisogno di un luogo: Ravenna o Diol Kadd, o qualsiasi altro grumo di sangue e umani presente sulla terra. È la capacità del teatro di “farsi luogo”. Aristofane ce l'aveva il luogo, Atene, che era al tempo stesso Stato, popolo, e “quasi” mondo. Noi dobbiamo inventarcelo, il luogo,

nell'epoca dei non luoghi: sta lì la differenza. Allora il luogo era la *polis* e la *polis* dava vita al teatro, che ne costituiva uno dei fulcri, parallelo all'agorà dove l'intera comunità praticava la politica; oggi il teatro si carica sulle spalle anche la responsabilità gioiosa, in tempi così tragici, e politica, in tempi così segnati dalla nausea per la politica, di “farsi luogo”. Di dare visibilità ai molti, visibilità carnale, politicamente efficace. Farsi luogo significa anche farsi largo, allargare lo spazio perché i molti vi possano abitare. Lo slargo della savana senegalese, dove il tempo scorre diverso che nelle grandi città. Quello slargo che può farsi anche tra quattro mura, al chiuso, negli scantinati delle periferie urbane come nelle basiliche paleocristiane di Ravenna, teatri visionari e scintillanti di mosaici ancora oggi. Quello slargo in cui l'Altro mi diventa visibile, il tu che mi affronta, che mi crea ingombro, che mi è misura di libertà, di quella sorprendente “trascendenza orizzontale”, teorizzata da Jean Soldini. Sono questioni etiche? Politiche? Certamente. Fumose? Eh no, fumose non son di certo. Sono le uniche questioni che contano, perché da lì, dalla possibilità di *stare insieme*, di riuscire a stare insieme, senza affogare il tuo prossimo, senza accoltellarlo, discende tutto. E un'estetica che non si confronti e si scontri con l'etica è solo un'e-stitica, indesiderabile e vuota e *nullafacente* come il tempo di plastica in cui siamo immersi, un tempo atroce, immobile e atroce. E per finire: “Val la pena di andare a teatro per vedere che accade qualcosa. Capite! Che accade per davvero!”. Lo scriveva Paul Claudel ne *L'échange*, 1947. Ne vale ancora la pena.



Fig. 1 Ermanna Montanari, Diol Kadd, Senegal, 2007 (Foto di Cristina Ventrucci)



Fig. 2 Ermanna Montanari e Mandiaye N'Diaye, Diol Kadd, Senegal 2007 (Foto di Cristina Ventrucci)



Fig. 3 Mandiaye N'Diaye, Diol Kadd, Senegal 2007 (Foto di Cristina Ventrucchi)



Fig. 4 Ermanna Montanari, Diol Kadd, Senegal 2007 (Foto di Cristina Ventrucchi)

VII. *Le danze come pratica liminale*

di Pietro Floridia

Tre anni fa ho fondato i Cantieri Meticci, una compagnia di teatro che comprende al suo interno una ventina di membri provenienti da più di dieci paesi diversi, molti dei quali rifugiati politici, altri migranti, altri ancora italiani. La pratica di cui vorrei raccontarvi nasce all'interno di questa progettualità. Durante l'estate 2015, abbiamo deciso di aprire per la prima volta a partecipanti italiani laboratori di teatro che svolgiamo all'interno dei centri di accoglienza per richiedenti asilo. Nei nostri intenti tali laboratori dovevano servire, in prima istanza, a preparare una parata da svolgersi nelle strade di Bologna durante il festival "Il mare in cortile". In secondo luogo, dovevano rappresentare un esperimento iniziale per capire come avviare alcune attività artistiche permanenti destinate sia a italiani che a rifugiati; attività che dovevano portare alla formazione di gruppi misti, vere e proprie "compagnie meticce", radicate nei quartieri della città. Il mio intervento si propone di raccontare l'esperienza vissuta cercando di decostruirla per estrapolarne gli elementi che hanno contribuito a renderla così forte per chi vi ha partecipato. In particolare farò riferimento alle danze africane e al ruolo che hanno avuto in tale incontro.

VII.1 *Il luogo*

A rendere tale esperienza così forte ha contribuito innanzitutto il luogo. Il laboratorio infatti non si è svolto in un centro di accoglienza qualunque, si è svolto nel HUB Regionale di via Mattei (centro di primissima accoglienza in cui alloggiano per un breve periodo le persone sbarcate una settimana prima in Sicilia). Questo luogo è dotato di un'aura molto forte, a Bologna è percepito come un luogo maledetto, in ragione del suo passato: prima di diventare un centro di accoglienza era, infatti, un centro di identificazione e di espulsione. Era assolutamente impossibile entrarvi. Davanti vi si sono svolte molte battaglie per farlo chiudere. Ecco che per noi anche il solo varcare quei cancelli è stato significativo, anche in ragione delle procedure necessarie a attraversare quella soglia: essere identificati dalla polizia, lasciare fuori gli effetti personali, varcare sbarre alte cinque metri, percorrere centinaia di metri stretti in corridoi circondati da inferriate.

Arrivati allo slargo del centro - anch'esso con la rete anche sopra la testa- ci vengono incontro centinaia di ragazzi, soprattutto africani. Dagli operatori veniamo a sapere che sono da poco

arrivati al centro: quando entrano vengono spogliati dei loro vestiti, fatti lavare, e forniti di jeans e maglietta “all'occidentale”; poi vengono fatti i controlli sanitari e gli vengono consegnati loro braccialetti gialli, una volta che hanno dichiarato il proprio nome. Gli operatori ci raccontano che a volte dichiarano in venti lo stesso nome perché in realtà non vogliono essere identificati. A questo punto comincia il loro periodo di attesa: letteralmente non hanno *status*, sono invisibili, non possono lavorare, sono in un limbo in cui attendono “il giorno del colloquio”, ovvero il giorno in cui incontrano la Commissione per raccontare la propria storia, nella speranza di conseguire lo *status* di rifugiato politico. Nel frattempo vivono in una condizione “liminale”.

Ma tornando al nostro racconto possiamo dire che, con tutte le differenze del caso, avviene tra due gruppi entrambi piuttosto spaesati, entrambi non a casa propria, entrambi in una terra di nessuno. Cerco di spiegare che cosa siamo venuti a proporre e incominciamo a fare il gioco dei nomi in cui ciascuno si presenta. Sarà stata l'aura del luogo o il fatto di parlare lingue diverse, nell'aria c'è un certo imbarazzo, così per vedere se un po' di tensione si scioglie, metto al centro del cerchio il tamburo che mi ero portato. D'improvviso tutto cambia. Immediatamente in tre o quattro si fanno attorno allo strumento e iniziano a suonare. Le donne, molte delle quali prima erano ai bordi del cortile a farsi le treccine, al suono della musica lasciano tutto quello che stanno facendo e corrono a danzare. Io ne approfitto e quasi subito chiedo loro di insegnare a danzare alle ragazze italiane. Nel giro di pochi secondi ci sono decine di persone che danzano in cerchio. Lo scarto rispetto alla freddezza di prima è immenso. In un attimo il livello di energia è altissimo. Si scatenano. Bella parola “scatenamento”: togliersi le catene, liberarsi. L'energia profusa è altissima, sembra una festa, l'incendio è divampato. Ripensandoci ora, questa vampata di entusiasmo, questa profusione, questo dispendio di energia è stato indispensabile per avviare il laboratorio e generare un avvicinamento tra i due gruppi. Mi fa pensare che ogni cambiamento non possa che avvenire grazie ad uno squilibrio, ad un eccesso di energia che cambia una posizione altrimenti statica, altera lo stato abituale di inerzia. Col senno di poi, credo di poter dire che il gruppo misto tra italiani e migranti che in seguito si è formato, abbia avuto in questo atto inaugurale il suo battesimo. È come se questo primo scatenamento nella danza in un attimo abbia dissolto i ruoli di partenza, gli imbarazzi, le distanze. Ci ha reso più plasmabili, più aperti all'avvicinamento all'altro, grazie a una sorta di destrutturazione delle posizioni abituali.

VII.2 Il riconoscimento

Un altro elemento importante è stato che le donne africane abbiano preso ciascuna in carico una ragazza italiana per insegnarle i passi di danza. Mostravano loro i passi e le conducevano al centro del cerchio per ballare insieme. Penso che anche questo elemento possa giovare all'attivazione di rapporto all'insegna dello scambio e della reciprocità, in quanto avviene il riconoscimento di un valore, di un sapere, di un ruolo di guida. Cosa rarissima nelle esperienze di migrazione. Bisogna ricordare che quasi tutte queste donne arrivano dalla Libia, dove sono considerate e trattate come bestie. E anche in Italia i richiedenti asilo sono sì accolti, ma in quasi tutti i contesti, specie all'inizio, sono trattati come bambini del tutto incapaci di assumere un ruolo attivo in alcun campo.

VII.3 Il cerchio

Altro elemento fondamentale è stato il cerchio. Lo hanno creato fin da subito. Io, da regista, dopo un po' cercavo di guidarli affinché l'azione di danza si svolgesse anche nella frontalità, perché mi avrebbe fatto comodo impostare qualche scena per la parata da preparare. Vinceva, però, sempre il cerchio. Ora che sono qui a domandarmi che cosa ha reso quest'esperienza così aggregante, credo che quel cerchio sia stato indispensabile. In quel cerchio ci si sentiva avvolti. Circondati. Immersi. A turno si andava al centro e si faceva l'assolo. (La parola "esperienza" contiene il suffisso "per" che indica un attraversamento, e dunque, rispetto alla frontalità dello spettatore che contempla da fuori, si può comprendere perché questa immersione del corpo abbia poi suscitato un'impressione così forte nei partecipanti). Inoltre, quel cerchio era del tutto rivolto verso l'interno, verso gli altri componenti. Fuori dal cerchio, sbarre alte cinque metri, oltre le sbarre la desolazione di una periferia. Internamente al cerchio, invece l'energia sprigionata era immensa, con una compattezza e una concentrazione nettamente distinte dall'energia del fuori (abituale in un luogo in cui le persone attendono dalla mattina alla sera è bassa, svogliata, depressa). Quel cerchio ora mi fa pensare a una sorta di riappropriazione di una sorta di spazio sacro che taglia fuori l'ambiente esterno. Fuori c'è un disperdersi, uno smarrirsi, un contesto dentro il quale si è senza un'identità definita, dentro invece un movimento contrario: un ombelico attorno a cui ritrovarsi.

Ma cosa succedeva dentro al cerchio? A turno, i ragazzi e le ragazze africane guadagnavano il centro e si esibivano in una danza solitaria piena di virtuosismi. Spesso invece invitavano un'altra

persona con cui ballavano frontalmente mimando un duello, oppure in certi casi sembrava una figura che avesse a che fare con il corteggiamento. Quest'ultimo aspetto lo trovo interessante perché- all'interno di pratiche come quelle dei Cantieri Meticci che hanno lo scopo di generare relazioni- danze come queste in cui ci si esibisce nella propria abilità, oppure si mima un corteggiamento, o in cui vi sono accensioni di eros così forte, contribuiscono molto a generare un clima di coesione, avvicinamento, mescolanza.

VII.4 *La parola*

L'ultima fase è stata dedicata ad una sorta di sviluppo narrativo. Purtroppo io non smettevo di ricordare che quei laboratori avrebbero dovuto prima o poi creare i materiali per una parata. Così a quella che mi pareva la leader del gruppo delle donne ho detto in francese: «ora dobbiamo decidere che cosa andiamo a raccontare nel nostro spettacolo». Lei ha riunito le donne, si sono consultate, e cinque minuti dopo torna da me e mi dice: «Andiamo a raccontare come siamo arrivate qua, in Italia. Bisogna che le persone lo sappiano come siamo arrivate, così forse di noi avranno più rispetto». E io domando: «potreste raccontarlo con la danza?». In un attimo si sono organizzate: hanno preso le pentole che noi avevamo portato da usare come percussioni e se le sono messe in testa, sotto le braccia, tra le mani, quindi a passo di danza hanno incominciato ad avanzare. Quello era il loro viaggio a piedi. Poi le hanno messe a terra una vicino all'altra, ci si sono messe dentro in piedi, quindi hanno preso i bastoni e hanno incominciato ad usarli come fossero remi per avanzare nell'acqua. Quello era il mare. Infine i bastoni sono diventate le barriere che hanno incontrato. Da ultimo sono intervenuto io: ho preso una ruota di bicicletta, abbiamo legato a ciascun raggio della ruota lunghi cordoni neri, poi ho chiesto ad ognuno di afferrare l'altro capo del filo. Sulla ruota di bicicletta abbiamo fatto sedere una bambina, arrivata con la sua mamma la settimana prima a Lampedusa. Al mio segnale, abbiamo incominciato a tirare le corde, ognuno da una diversa posizione del grande cerchio il cui centro era la ruota. Più tiravamo più la bambina sulla ruota si sollevava da terra. Allora abbiamo dichiarato che quello era il nostro fulcro, Lampedusa, il perno intorno al quale ruotavamo tutti, sia che arrivassimo dal Nord o dal Sud del mondo. Tutti arriviamo da punti diversi, tutti guardiamo il mondo da punti di vista diversi ma ci deve essere qualcosa in comune, qualcosa che ci unisce. Nonostante il mio stentato francese, quell'oggetto, la ruota con la bambina sopra, facilmente è stato accolto come un simbolo per tutti:

abbiamo ruotato attorno a quel centro, ce ne siamo presi cura tutti insieme; poi piano piano abbiamo riavvolto il filo che ciascuno teneva tra le mani, e avvolgendolo abbiamo diminuito la distanza tra noi e quel centro, fino a ritrovarci vicini, fino ad abbracciarci. È stata una sorta di rito gioioso che ha concluso il laboratorio con un senso di vicinanza del tutto contrario alla freddezza con cui era iniziato

Adesso, quel percorso di danze avvenuto quasi per caso, è diventato un approccio che cerchiamo sistematicamente nei nostri laboratori, nella convinzione che, in ambienti “liminali” come un centro di accoglienza, possa essere un buon punto di partenza per generare avvicinamento e mescolanza.



Fig. 1 Laboratorio di teatro nel HUB Regionale di via Mattei, Bologna

VIII. Sufismo, «fantasia» e performances femminili nell'Eritrea coloniale¹

di Silvia Bruzzi

VIII.1 Corpi di donne in movimento tra immaginazione e desiderio

Le rappresentazioni dei corpi femminili nelle narrazioni, nei testi e nelle immagini coloniali ci conducono a considerare la questione dell'immaginazione e del desiderio, così come dell'invenzione e della fabbricazione. In effetti, l'immaginazione gioca un ruolo di primo piano nell'incontro coloniale. Come l'antropologo Alberto Pollera (1873-1939) notò alla sua epoca, gli italiani, specialmente se residenti in metropoli, formulavano nei confronti degli africani dei «sogni di un ambiente fantastico» (Pollera 1913: 12; Sòrgoni 2002: 75). Le immagini veicolate dalle cartoline postali contribuiscono a riprodurre e a diffondere delle «fantasie», creando un'aurea di autenticità attorno a dei corpi e dei paesaggi coloniali storicamente e geograficamente deformati. In queste stesse immagini l'osservazione e la fantasia si combinano, rendendo il corpo, un luogo privilegiato dell'immaginazione (Zerner 2005: 87).

Emmanuel Terray qualificò «la relazione etnografica – che unisce l'antropologo ai suoi interlocutori indigeni – di relazione *hantée* [infestata da spiriti], nel senso che s'inseriscono tra loro gli spettri delle categorie e dei pregiudizi, attraverso i quali si conoscono mutualmente. Le relazioni di primo contatto sono, spesso e per definizione, delle relazioni di questo genere. Gli attori non si rivolgono mai alla vera essenza dei loro interlocutori - dei quali non hanno ancora idea – ma alle rappresentazioni che si sono costruiti di essi» (Bertrand 2011: 143). In questo senso, anche l'immagine fotografica non si limita a immortalare uno spaccato della realtà. Se, da un lato, la tecnica crea un senso di autenticità, dall'altro lo scatto fotografico produce e diffonde delle rappresentazioni e degli immaginari sull'altro.

L'avvento della fotografia in Africa orientale coincise con la partecipazione italiana alla spartizione coloniale, diventando così un potente strumento capace di dare una forma visuale alla cultura coloniale e di creare un legame stretto tra impero e immaginazione domestica (Ponzalesi 2012: 163). Questo nuovo mezzo di comunicazione divenne un vero «strumento di dominio», che permise di rendere affascinante l'impresa coloniale d'innanzi allo sguardo del pubblico italiano. Il mercato della fotografia commerciale si sviluppò rapidamente, anche attraverso le cartoline postali

¹ Questo contributo è stato pubblicato in inglese in Bruzzi Silvia, 2017, *Islam and Gender in Colonial Northeast Africa. Sitti 'Alawiyya the uncrowned queen*, Leiden, Brill, 88-108.

che divennero, tra la fine del XIX secolo e la prima guerra mondiale, non solo dei mezzi di comunicazione di massa, ma anche degli oggetti da collezione. Nella stampa illustrata dell'epoca i corpi delle donne africane divennero un oggetto di consumo e di mercificazione per le campagne militari condotte nelle colonie. Quelle stesse immagini, che circolarono ampiamente grazie alle cartoline, contribuirono a creare e diffondere desideri e fantasie turistiche (Edwards 1996: 197). La fotografia, poi, ha concorso ai processi di catalogazione e di classificazione del «colonizzato». Le immagini commerciali hanno creato e inventato delle tipologie umane per il pubblico della madrepatria. Nelle cartoline ritroviamo dei corpi anonimi apparentemente radicati negli spazi coloniali grazie alle didascalie, che definiscono il soggetto ritratto: «giovane *madama* in Africa orientale», «giovane donna nella Libia italiana», etc.

Sotto l'influenza della fotografia antropometrica, impiegata nell'antropologia fisica, i corpi delle donne sono catalogati secondo la loro supposta identità etnica, il loro status e la loro età (Palma 1999). Se osserviamo queste cartoline, notiamo chiaramente che, oltre a un processo di fabbricazione di supposti tipi etnici, si realizza un chiaro esempio di manipolazione, circolazione e riproduzione di immagini: il ritratto di una medesima modella è riprodotto con diverse didascalie e descrizioni rivolte a un pubblico distinto; in tal modo lo stesso corpo è immaginato in diversi paesaggi coloniali (Goglia 2005, Bruzzi 2013). Le cartoline diedero una grande visibilità ai corpi «esotici» e «sensuali» delle donne africane e asiatiche. I loro ritratti erano spesso immortalati in studio o in spazi aperti, secondo le indicazioni del fotografo. In queste rappresentazioni visuali delle colonie italiane ritroviamo un'ipersessualizzazione dei corpi femminili comparabile ai casi osservati in altri contesti coloniali (Taraud 2012: 11; Palma 1999: 43-45, 54-55). Se la voce delle donne africane è spesso messa sotto silenzio negli archivi coloniali, i loro corpi appaiono, invece, costantemente esposti in immagini stereotipate e atemporalì. Le immagini sensuali di «veneri nere» circolarono in modo particolare, ma non esclusivo, tra i militari in Africa orientale (Ponzalesi 2005; Bini 2003). Il fenomeno divenne ancora più sistematizzato durante il Fascismo, quando il regime fece distribuire espressamente tra i soldati, in partenza per la guerra di conquista dell'Etiopia, delle fotografie di donne africane in pose sensuali e ammiccanti (Bini 2003: 8; Campassi, Segà 1983: 61-62).

Un esempio di questo genere fotografico è dato da una serie di scatti commerciali, che ritraggono cosiddette «donne bilene» in Africa orientale (Mignemi 1984: 102-109). Una cartolina, in

particolare, mostra delle modelle a seno nudo, mentre danzano in quella che la leggenda identifica come una «fantasia bilena» (fig. 1). Se la povertà del loro abito ci suggerisce che queste donne provenivano probabilmente da una classe sociale servile, la forma di danza messa in scena ha un ruolo ambiguo nel conferire loro un certo potere di azione: se, da un lato, con questi scatti fotografici possono ottenere visibilità, dall'altro, sono relegate a dei ruoli femminili stereotipati, attraverso l'ipersessualizzazione dei loro corpi (Yarber 2011) (fig. 1 e 2).

Da un lato, processi inconsci come la fantasia e il desiderio divennero degli elementi essenziali della costruzione del soggetto coloniale, mentre dall'altro, forgiarono le relazioni che si strinsero nell'incontro coloniale e nella costruzione dell'impero (Yegenoglu 2000: 400-417). Le immagini erotiche costituiscono, però, solo uno dei modi attraverso i quali il corpo coloniale era reso affascinante: nelle cartoline postali accanto a questo genere erotico, ne ritroviamo altri, come i ritratti di «scene e tipi», immagini di donne al mercato, donne velate in spazi aperti, gruppi di donne e bambini, e certamente, anche in questi casi, una caratteristica comune è che si tratta di soggetti anonimi, ridotti a semplici oggetti di consumo offerti allo sguardo del pubblico della madrepatria (Pinkus 1995). Sono immagini di donne, delle quali ignoriamo la storia e l'identità e non conosciamo nulla di loro, se non il corpo (Taraud 2012: 11). D'altra parte, il corpo è il vero protagonista dell'incontro coloniale e acquista un'attenzione speciale nella nostra analisi poiché sul corpo femminile s'iscrisse un intreccio di *fiction*, desiderio e immaginazione. Come Alain Corbin ha posto l'accento, il corpo stesso è una finzione, «un insieme di rappresentazioni mentali, una composizione incosciente d'immagini, che si dissolvono e riformulano lungo le tracce della storia del soggetto, con la mediazione dei discorsi sociali e dei sistemi simbolici» (Corbin 2005: 9).

Una serie di cartoline, immagini e narrazioni, prodotte nelle letterature di viaggio ed etnografiche, ci restituisce uno spaccato della società dell'epoca proprio attraverso la rappresentazione visuale dei corpi femminili che la abitavano. Le «fantasie di donne» non erano soltanto delle danze che alimentavano il fascino dell'impresa coloniale, ma anche delle performances rituali che animavano i luoghi sacri, nutrendo così l'immaginazione tanto dei viaggiatori e dei coloni che degli africani.

VIII.2 Danze femminili e ritualità sufi

Un comune *leitmotiv*, nel gergo coloniale della letteratura di viaggio e delle fotografie coloniali, è quello di *fantasia*. Lo ritroviamo, in effetti, nella documentazione scritta e visuale fin dal primo periodo coloniale. Il termine *fantasia* divenne una macro-categoria coloniale, che si riferiva non

soltanto alle immagini erotiche delle donne africane, ma, come Gianni Dore ha notato, anche a una grande varietà di danze e performances musicali della Libia, della Somalia, dell'Etiopia e dell'Eritrea molto diverse tra loro e che animavano l'immaginazione coloniale. La fantasia - che secondo Lacan è il supporto del desiderio - richiama l'idea d'immaginazione, di uno strano desiderio fuori dalla realtà.

Il termine, originario della lingua franca del Mediterraneo, fu poi integrato nell'arabo del Maghreb e, in seguito, nel gergo coloniale dell'Africa orientale italiana. Si riferiva a diverse *performances* realizzate in occasione di cerimonie ed eventi di vario tipo, mentre nel Maghreb si riferiva in modo specifico ai popolari «giochi di cavalli» realizzati nel corso di alcuni eventi militari. La *fantasia* divenne parte pregnante del palcoscenico coloniale, espressione di un processo di re-immaginazione di *performances* pre-coloniali (Dore 2004: 50). Una fotografia ritrae una «fantasia araba» in Libia: un gruppo di donne, sedute in cerchio, conduce uno spettacolo musicale in una terrazza di Gadames, oasi libica che era divenuta durante l'occupazione italiana anche una mèta turistica (fig. 2). Qui, l'immagine etnografica di *performances* femminili è convertita in un articolo turistico, atto a sedurre il pubblico metropolitano. Il messaggio, scritto a mano nel retro della cartolina, ci indica che era diretta a una donna e alla sua famiglia, a dimostrazione del fatto che i consumatori e collezionisti di ritratti di donne africane non erano esclusivamente uomini (Hight, Sampson 2002: 14; DeRoo 2002).

Delle altre cartoline (fig. 3 e 4) ritraggono delle fantasie di donne a Cheren, in Eritrea, in occasione della morte del «santone», Sayyid Hashim al-Mirghani. Queste immagini intendono mostrarci un altro genere di performance, apparentemente spontanea e non messa in scena dal fotografo. Si tratta di un gruppo di donne radunate in uno spazio aperto in occasione della morte di uno shaykh sufi. Quando Sayyid Hashim morì, nel 1901, delle forme femminili di devozione e pietà per la sua morte furono integrate nel repertorio turistico di alcune cartoline prodotte nella città portuaria eritrea di Massaua. Un processo di mercificazione investì allora anche le cerimonie religiose femminili, apportando un fascino turistico a paesaggi e città coloniali come Cheren.

Nel 1888 gli italiani avevano occupato la città che era situata lungo la vecchia rotta carovaniera, che la collegava al Sudan. Nella regione vivevano delle popolazioni bilene, in precedenza cristiane, che stavano attraversando un processo d'islamizzazione, per via dell'influenza sudanese ed egiziana. Sotto la pressione del proselitismo delle potenze straniere, le popolazioni bilene percepivano

l'identità religiosa come secondaria, e di conseguenza le frontiere potevano essere facilmente attraversate, come testimoniavano i frequenti episodi di conversione e i matrimoni interreligiosi. Vi erano, invece, delle credenze e delle pratiche religiose comuni alle diverse confessioni, musulmane e cristiane (Smidt 2003: 586-588; Trimingham, 1952: 165; Pollera 1935: 158-159). Tra queste ritroviamo i culti *zār* che, secondo Enrico Cerulli, derivavano dalle religiosità legate al Dio-cielo delle popolazioni Agao, chiamato *jār* nella lingua bilena. Tale culto era particolarmente popolare tra le donne, al di là delle diverse confessioni religiose (Trimingham 1952: 27, 257)

Lo *zār* si venne sovrapponendo anche a un'altra pratica molto diffusa, il culto dei santi, che si esprimeva attraverso una visita (*ziyāra*) presso la residenza o il luogo di sepoltura di un santo, il cui corpo era percepito come depositario di *baraka* (benedizione). Attraverso la *ziyāra* i fedeli speravano di ottenere benedizioni, ma anche sollievo, sapere e risposte alle proprie domande. La residenza del santo, e alla sua morte il luogo di sepoltura, era un centro regionale di spiritualità ove diverse pratiche socio-religiose si venivano a sovrapporre, specialmente, in occasione delle festività e dell'anniversario della morte del santo (*hawliyya*). La partecipazione a questi raduni era percepita come una terapia per la risoluzione di problematiche psicofisiche di varia natura. Le dimore di autorità sufi come Sayyid Hashim al-Mirghani e sua figlia Sittī 'Alawiyya erano così mete di *ziyāra* per i fedeli, ma anche per i poveri, i malati e le persone in difficoltà. Presso questi luoghi benedetti si realizzavano diverse pratiche sufi come sessioni di danza, canti e recitazioni di *dhikr* che, come nel caso dei culti di possessione, vedevano una grande partecipazione femminile (Zelege 2013: 115). Queste pratiche devozionali erano immaginate e rappresentate nelle cartoline coloniali, fino a divenire l'oggetto di un'attrazione turistica, come possiamo notare nel caso delle cartoline che ritraggono delle «delle fantasie di donne per la morte di Shaykh Morgani (Santone)» (fig. 3 e 4).

Non c'era personalità, che si recasse a Cheren, che non andasse a visitare Sittī 'Alawiyya, la cui residenza era particolarmente popolare specialmente tra i militari. La sua residenza era lo scenario delle performances di «fantasie di donne». Secondo il Commissario Coloniale di Cheren, Vittorio Fioccardi, la sua casa era così popolare per via della sua personalità stravagante, ma soprattutto per quelle che lui definisce come delle «poco castigate fantasie bilene che sovente Sittī 'Alawiyya elargiva ai suoi visitatori»². Come abbiamo visto, durante l'occupazione italiana le donne bilene

² Cheren, 6 settembre 1917, Colonia Eritrea, Commissariato di Cheren, Riservato-Urgente, Al Signor Reggente il Governo della Colonia. Oggetto: Grave dissidio seguito da ingiurie tra Morgani e Scerifa. Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (ASDMAE), Archivio Eritrea (AE), pacco 1022, Roma.

divennero popolari per la loro bellezza, anche attraverso la fotografia coloniale (fig. 1), che esponeva i loro corpi convertendoli in oggetti di mercificazione riprodotti nelle cartoline erotiche che circolavano in modo particolare tra i militari.

Mentre la produzione, il consumo e la circolazione di queste immagini nutrivano la fantasia coloniale sulla sessualità e la disponibilità delle donne africane, fenomeni sociali come la prostituzione si diffusero rapidamente in colonia. L'impennata nel reclutamento nelle truppe coloniali aveva, infatti, provocato un collasso dell'economia di sussistenza con un impatto significativo per le donne. Molte, principalmente cristiane di Asmara e Cheren, furono spinte a cercare delle fonti alternative di sostentamento, in modo particolare, rispondendo alla domanda dei coloni italiani di domestiche, serve e prostitute Ponzalesi 2012: 164; Negash 1987; Barrera 1996). Come ha osservato Francesca Locatelli, ad Asmara lo sviluppo del settore industriale, commerciale e militare condusse a un aumento dei servizi nei bar e nei ristoranti. Nei quartieri indigeni, erano per lo più le donne a gestire dei luoghi di ricreazione come le «*sewa houses*» (drinking houses). In Africa orientale, i locali in cui si beveva costituivano un'economia alternativa, dove le donne potevano trovare «un rifugio dall'autorità patriarcale dei loro padri e dei loro mariti, vendendo sesso, cibo e alcool» (Willis 2002: 102; Locatelli 2009: 233; Pankhurst 1974: 159-179).

La vita sociale femminile includeva, però, anche delle attività ricreative considerate socialmente più «rispettabili», che erano poi comunque soggette a forme di controllo e pressione sociale. Nell'osservare la dimensione teatrale dei culti di possessione (*zār*) diffusi in Etiopia negli anni trenta, l'antropologo Michel Leiris osservò che, la casa della donna, che conduceva tali culti, non era vista solo come una sorta di albergo, che rispondeva anche a delle funzioni mediche e religiose, ma anche come un *café chantant* o una casa della danza ove *performances* e attività ricreative più profane fornivano ai viaggiatori un'atmosfera di benvenuto (Leiris 1988: 45, 81).

Immaginate con i toni erotici delle cartoline e della fotografia coloniale, alcuni gruppi di donne bilene solevano raccogliersi presso la casa di Sittī 'Alawiyya a Cheren per esibirsi in danze, che erano dirette a un pubblico prevalentemente femminile, in quello che può essere considerato come uno spazio «pubblico interno». Ciò può essere visto come una strategia volta a proteggere «la moralità delle donne» dagli attacchi mossi da una parte dell'élite musulmana, che cercava di minarne l'autorità e la capacità d'azione chiedendo alla comunità femminile di ritirarsi negli spazi domestici e familiari, per non esporre il proprio corpo allo sguardo indiscreto di sconosciuti e di chi

non apparteneva al loro nucleo familiare³.

Ma cos'erano in definitiva queste *fantasie bilene*? Seppur realizzata all'interno dello spazio della residenza «privata» di Sittī 'Alawiyya, si trattava probabilmente di danze estatiche, che secondo l'ufficiale coloniale non erano «castigate» come di dovere. Anche nel porto di Massaua, fin dal primo periodo coloniale, erano molto popolari le «fantasie di donne», i rituali e le danze festive che è plausibile credere fossero delle cerimonie *zār*. Anche Jonathan Miran ha sollevato la questione della possibile relazione tra cerimonie *zār* e *dhikr* presso i centri Sufi di Massaua, come nel caso della residenza di Sittī 'Alawiyya⁴. In effetti, culti di possessione come lo *zār* erano molto popolari presso i santuari Sufi dell'epoca, specialmente tra donne di origine servile, che spesso avevano un ruolo nella trasmissione di tali pratiche e che, secondo diversi autori, le introdussero anche in Medio Oriente. Al Cairo lo *zār* si diffuse tra la fine del novecento e l'inizio del ventesimo secolo diventando molto popolare specialmente tra donne discendenti da schiavi⁵. All'inizio del ventesimo secolo in Sudan, le pratiche di *zār* e di *dhikr* erano realizzate, le une accanto alle altre, come espressioni complementari della devozione popolare e in occasione delle festività islamiche (Boddy 2007: 48). Secondo Pamela Constantinides, lo *zār* si diffuse nella regione sudanese durante la conquista ottomana (1820-21), si sviluppò nel periodo turco-egiziano, fu represso con la Mahdiyya, ma riemerse con l'instaurazione del Condominio anglo-egiziano (1899-1956). In Sudan e in Egitto, la grande diffusione del fenomeno coincise con l'ascesa e la diffusione delle confraternite sufi (Constantinides 1991: 85-98-99). Il termine *ḥaḍra*, che denota alcuni rituali sufi, è spesso impiegato ancora oggi in Etiopia per descrivere delle sessioni di *zār*, che si svolgono in associazione alla visita presso le tombe dei santi (Lewis 1991: 13). Con il termine *zār ḥadra* ci si riferisce a dei ritrovi settimanali presso i santuari, nel corso dei quali si svolgono anche dei rituali di possessione (Zelege 2010: 63-84).

I viaggiatori europei riportarono diverse testimonianze sulle pratiche estatiche, che avevano luogo presso i santuari durante le danze religiose o gli *zikrs* già tra il 1860 e il 1870 al Cairo. Klunzinger scrisse che «le donne hanno adottato una pratica (lo *zār*) che si dice sia stato introdotto da schiave

³ Settembre 1917, Lettera manoscritta in arabo con una traduzione italiana in allegato. Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (ASDMAE), Archivio Eritrea (AE), pacco 1022, Roma. Le performances e le rappresentazioni teatrali femminili assunsero una dimensione privata negli anni quaranta: «We were playing in our homes», sottolineò una performer per difendere la sua reputazione per gli spettacoli che teneva presso le *sewa houses* (Matzke 2003: 78).

⁴ Le figure 5 e 6 sono state pubblicate anche da Miran nella sua monografia su Massaua (Miran 2009: 210-211). L'autore ha riportato anche dei resoconti di viaggiatori dell'epoca che descrivono delle cerimonie che erano probabilmente delle sessioni di *zār*. È però importante sottolineare che queste fotografie furono prese all'interno della residenza di Sittī 'Alawiyya a Cheren, non a Massaua.

⁵ Natvig riporta il caso del santuario di Shaykh Bidak (Natvig 1987: 672).

abissine, e che si sarebbe poi diffuso gradualmente, a tal punto che il governo dovette proibirlo» (Natvig 1991: 12). In effetti, all'inizio del ventesimo secolo, il Governo e gli *'ulamā'* dell'Università di Al-Azhar si preoccuparono di tale popolarità e una serie di articoli di giornali e pamphlet che condannavano tali «pratiche comuni» furono pubblicati al Cairo (Constantinides 1991: 87). All'epoca dell'occupazione anglo-egiziana, lo *zār* era diventato così popolare da essere visto come una minaccia dall'Islam legalista e «ortodosso» e durante il Condominio fu fortemente attaccato dagli *'ulamā'*, conservatori nominati dai britannici a posti ufficiali per marginalizzare le credenze in leader carismatici. I britannici e una parte dell'élite musulmana consideravano lo *zār* una pratica «superstiziosa», che indicava come le donne sudanesi fossero più arretrate degli uomini (Boddy 1989: 132; Constantinides 1991: 87-97). L'affermazione dell'ufficiale coloniale Fioccardi, secondo cui questa pratica popolare, che si teneva presso la residenza di Sittī 'Alawiyya a Cheren «era ancora poco castigata», è particolarmente indicativa in questo contesto, se consideriamo che le performances estatiche erano comunemente viste come pericolose e destabilizzanti dall'establishment politico e che furono periodicamente bandite nella regione, dalla Mahdiyya sudanese, dal Governo in Egitto, ma anche in Etiopia dall'imperatore Yohannes IV nel 1878 (Kapteijns e Spaulding 1994; Voll 1979; Natvig 1991: 178; Natvig 1998: 173; Abbink 2010: 185). Negli anni venti e trenta, l'amministrazione britannica accolse la richiesta, lanciata da alcune petizioni della classe media yemenita, che richiedevano di bandire «il teatro dello *zār*» e «le feste *zār*» condotte da donne di classe medio-bassa residenti ad Aden, ma che erano originarie dell'Etiopia e dell'Africa orientale (Kapteijns e Spaulding 1994).

La possessione in Etiopia è stata interpretata da Michel Leiris (1958) come un'esternazione catartica dell'alterità e come una sorta di teatro dell'alterità. Una serie di scatti fotografici (fig. 5 e 6) immortalavano lo spettacolo di danza, che si svolgeva presso la dimora di Sittī 'Alawiyya e ci mostra un pubblico prevalentemente femminile di donne velate, che osservano la danza di donne senza velo mentre si esibiscono nel patio della sua residenza. In una regione come quella di Cheren, ove molti residenti si erano convertiti di recente all'Islam, il semplice abito delle danzatrici svelate ci offre una «prova» della loro diversa appartenenza socio-religiosa. Le donne velate nel pubblico battono le mani seguendo una danza ritmica. È interessante notare che gli uomini e i bambini sono situati sul fondo, a dimostrazione del fatto che lo spazio della performance era prevalentemente femminile ma misto. Se osserviamo i loro abiti, notiamo anche una distinzione di

classe tra gruppi sociali umili e un certo numero di donne aristocratiche, in una società, come quella bilena, molto marcata da un punto di vista gerarchico, con una classe aristocratica e una servile prevalentemente agricola (Smidt 2003: 586). Era impensabile per una donna dell'aristocrazia di apparire svelata in pubblico, mentre ciò era ammesso alle donne di origine servile. Il pubblico era quindi misto e includeva tanto i locali che i viaggiatori stranieri, ma con una separazione di genere nello spazio del pubblico (fig. 5 e 6).

Le didascalie che accompagnano questa serie di scatti descrivono la scena come una «fantasia araba in casa della Sceriffa». Al di là dell'ambiguità «etnica» delle narrative coloniali, dove la «fantasia» bilena è ora identificata come araba, ci troviamo di fronte alla rappresentazione di uno spettacolo che si svolgeva presso la sua residenza privata e che attirava un pubblico prevalentemente locale. Sullo sfondo, possiamo notare anche gli sguardi di curiosi che sbirciano da dietro le mura del cortile della dimora della *Sceriffa*. Proprio la curiosità e il gusto per l'esotico l'avrebbero resa particolarmente popolare tra un pubblico che includeva tanto gli stranieri, quanto gli africani. Secondo le parole del Commissario Coloniale di Cheren: «molti visitatori vanno a vederla per sentito dire, come si va a vedere una bestia rara, perché tra le cose meritevoli d'esser vedute a Cheren oltre ai giardini, la Scuola di Arti e Mestieri e i ridenti dintorni vi è anche la Sceriffa e, più ancora, la poco castigata fantasia bilena, che sovente elargisce ai cortesi visitatori». Il suo sprezzante commento richiama la nostra attenzione verso il gusto dell'esotismo e l'attrazione turistica esercitata tanto dalla sua personalità che dalle performances e le danze femminili che si svolgevano presso la sua residenza privata. Lo sguardo coloniale paragona tali attrattive a dei «freak show», come quelli diffusi in Europa dall'inizio del 1900. D'altra parte, poiché le didascalie di tali immagini sono in italiano, è plausibile credere che gli scatti fotografici prodotti abbiano circolato in musei ed esposizioni coloniali adibite per un pubblico italiano; all'epoca simili spettacoli ed esibizioni di *zoo umani* erano comuni tra il pubblico europeo, divenendo parte integrante della cultura popolare, diffusa dai mezzi di comunicazione di massa, come la stampa, la letteratura, la pittura, le cartoline e la fotografia (Bancel et al. 2004; Labanca 1992). Al di là della dimensione folklorica e turistica, messa in luce dalla fotografia coloniale, il pubblico che assisteva a queste performances richiama la nostra attenzione sulla curiosità e sulla dimensione ricreativa dei centri sufi, che attiravano non soltanto gli europei, ma anche gli africani. D'altro canto però, la dimensione devozionale giocava certamente un ruolo di primo piano seppur lo sguardo coloniale,

marcato da un forte scetticismo nei confronti delle credenze africane, tenda a minimizzarne la portata.

VIII.3 *Spazi interni di performances femminili sufi: tra spettacolo, turismo e spiritualità*

La dimora degli shaykh sufi, come quella di Sittī 'Alawiyya, erano degli spazi pubblici interni, ove i fedeli si raccoglievano per una serie di attività socio-religiose, venendo a costituire una sorta di istituzione informale. La gente si recava a renderle visita per diverse ragioni: personali, socio-religiose, per pregare, per richiedere un sostegno finanziario e per risolvere problematiche di varia natura. Accoglieva così persone di diverse origini socio-culturali, sia locali che stranieri, cristiani e musulmani, notabili e autorità coloniali, viaggiatori, mercanti, militari, poveri e bisognosi.

Un viaggiatore italiano raccontava che non c'era personalità che si recasse a Cheren senza passare a rendere visita a quella donna che rappresentava una «curiosità vivente» (Massara 1921). Lo sguardo coloniale mette in luce la dimensione turistica e la curiosità, a scapito dell'autorità religiosa di cui lei certamente godeva. Seguendo un cerimoniale che ancora oggi ritroviamo nei centri sufi in Etiopia, accoglieva i suoi visitatori con preghiere d'invocazione e con benedizioni (Caniglia 1940: 49; Zeleke 2010). Il pomeriggio era spesso dedicato alle visite che includevano anche degli stranieri, come ad esempio dei giornalisti italiani. Negli anni trenta i viaggiatori europei si dilungarono nelle descrizioni della loro visita a Sittī 'Alawiyya a Massaua, soffermandosi sui dettagli del suo abbigliamento particolarmente eccentrico e dell'arredamento cosmopolita della sua residenza (Martinelli 1930: 51; Caniglia 1940: 39).

A metà degli anni '30 la marchesa Targiani, Delegata Nazionale delle Infermiere Volontarie della Croce Rossa Internazionale, nel corso della sua visita a Sittī 'Alawiyya, ebbe occasione di assistere in compagnia della Principessa di Piemonte a una di queste «fantasie di donne» che si tenevano presso la sua residenza. Così narra nelle sue memorie:

«[...] passiamo per Otmlo, è un quartiere indigeno, dove sono agglomerati e schierati tutti gli abitanti nei loro variopinti costumi, di religione e di razze diverse, con istrumenti svariatiissimi, schiamazzano, applaudono, suonano, è la dimostrazione spontanea di gioia, per la bianca Principessa.... Lungo la via che percorriamo, ci troviamo ad un tratto nel piccolo dominio della Sceriffa. Malgrado l'ora mattutina, questa ha organizzato una festa, un tripudio, ciò che suole dirsi Fantasia, è una fantasia per davvero, un cerchio di indigeni che suonano, vociano,

gorgheggiano ed in mezzo il gruppo saliente della danza si mette in evidenza. Son tre o quattro donne, fra le più belle, nei loro costumi da festa, mezze nude nei drappeggi delle tuniche eleganti. La loro danza è un rito che si compie, sia nella manifestazione del dolore che della gioia, ma le movenze e gli atteggiamenti hanno sempre un carattere dignitoso, profondo. Si guarda un po' stupefatti, ma non si ride...» (Di Targiani Giunti 2012: 268).

Al di là della dimensione folklorica e turistica sulla quale le narrative coloniali pongono l'accento, il pubblico che assisteva a queste danze femminili mette in luce il fascino, la curiosità e l'intrattenimento, che ammaliaava gli africani e non soltanto i coloni e i viaggiatori europei. I centri sufi, come quello di Sittī 'Alawiyya in Eritrea, erano teatro di performances e danze femminili, altrimenti definite nel gergo coloniale come «fantasie di donne», ove diverse dimensioni si intrecciavano, dall'aspetto devozionale, a quello festivo e di intrattenimento, fino a una dimensione più propriamente turistica.

Le *fantasie* sufi di donne non erano solo parte integrante del palcoscenico coloniale e il prodotto dell'immaginazione dei coloni e dei viaggiatori italiani. Presso questi centri di spiritualità, le donne stesse giocavano con l'immaginazione del loro pubblico, di adepti, ma anche di semplici viaggiatori e curiosi di passaggio. Seppur provocando pettegolezzi e diventando dei bersagli di critiche, le performances femminili furono messe in scena presso i centri sufi e ottennero visibilità nelle residenze private di shaykh come Sittī 'Alawiyya, anche grazie ai mezzi di comunicazione di massa dell'epoca, come la fotografia commerciale, le cartoline e le esposizioni coloniali.

In un primo tempo, Sittī 'Alawiyya divenne popolare grazie alla sua personalità carismatica e alle performances femminili di danza, eventualmente al «teatro» e alle festività dello *zār*, fino a guadagnare una certa celebrità nello spazio pubblico, anche a livello transnazionale. Dagli anni trenta, la sua eccentrica figura divenne oggetto di un'ampia produzione visuale nella stampa, nella letteratura di viaggio e nelle mostre coloniali, ma anche nella produzione cinematografica dell'Istituto cinematografico LUCE (Bruzzi 2015).

VIII.4 Bibliografia

- Abbink, Jan
2010 'Possession Cults'. In S. Uhlig (ed.) *Encyclopaedia Aethiopica*. Wiesbaden: Harrassowitz volume 4, 183-185.
- Bancel, Nicolas Blanchard, Pascal. Boëtsch, Gilles et al. (eds.)
2004 *Les Zoos Humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris: La Découverte.
- Barrera, Giulia
1996 *Dangerous liaisons: Colonial concubinage in Eritrea, 1890-1941*. Doctoral dissertation. Evanston, Illinois: Northwestern University, Program of African Studies.
- Bertrand, Romain
2011 *L'Histoire à parts égales*. Paris: Points.
- Bini, Elisabetta
2003 'Fonti fotografiche e storia delle donne: la rappresentazione delle donne nere nelle fotografie coloniali italiane':
<http://www.sissco.it/attivita/sem-set-2003/relazioni/bini.rtf>.
- Boddy, Janice Patricia
1989 *Wombs and alien spirits: Women, men, and the Zar cult in northern Sudan*. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press.
- 2007 *Civilizing women: British crusades in colonial Sudan*. Princeton University Press.
- Bruzzi, Silvia
2013 'Corps et images en contexte colonial. Imaginer le genre, le genre en images'. *Unpublished paper presented at EHESS (Paris)*.
- 2015 'Femmes, images et pouvoir en contexte colonial: Le cas de l'Érythrée dans l'entre-deux-guerres'. In Gomez-Perez Muriel (ed.), *Femmes, génération et agency en Afrique subsaharienne : vers de nouveaux défis*, Paris: Kharthala.
- Campassi, Gabriella and Segà, Maria Teresa
1983 'Uomo bianco, donna nera: l'immagine della donna nella fotografia coloniale'. *Rivista di storia e critica della fotografia* 5, 54-62.
- Caniglia, Giuseppe
1940 *La Sceriffa di Massaua (La Tarica Katmia)*. Roma: Cremonese Libraio Editore.

Constantinides, Pamela

- 1991 'The History of Zar in the Sudan: Theories of Origin, Recorded Observation and Oral Tradition'. In Lewis, Ioan M., Al-Safi, Ahmed, and Hurreiz, Sayyid (eds.). *Women's Medicine. The Zar-Bori Cult in Africa and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press for the International African Institute: 83-99.

Cooper, Barbara

- 1997 'Gender, movement, and history: social and spatial transformations in 20th century Maradi, Niger'. *Environment and Planning D: Society and Space* 15.2, 195-221.

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques and Vigarello, Georges (eds.)

- 2005 *Histoire du corps*. Volume 3, Paris: Ed. du Seuil.

DeRoo, Rebecca

- 2002 'Colonial Collecting: French Women and Algerian cartes postales'. In Hight, Eleanor M. and Sampson, Gary D. (eds.) *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*. London: Routledge, 159-171.

Di Targiani Giunti, Irene

- 2012 *La Croce Rossa Italiana nei diari e nella vita*, Virginia Brayda Gozzi and Lelia Zangrossi Crosa (eds.), Mosso (Biella): Opera Pia Sella.

Dore, Gianni

- 2004 *Scritture di colonia. Lettere di Pia Maria Pezzoli dall'Africa orientale a Bologna (1936-1943)*. Bologna, Pàtron.

Edwards, Elizabeth

- 1996 'Postcards-greetings from another world'. In T. Selwyn (ed.) *The Tourist Image*. Chichester: John Wiley, 197-221.

Goglia, Luigi

- 2005 'Il falso in cartolina: tre casi coloniali italiani'. *Mondo Contemporaneo* 2, 141-150.

Hight, Eleanor M. and Sampson, Gary D. (eds.)

- 2002 *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*. London: Routledge.
Kapteijns, Lidwien and Spaulding, Jay.

- 1996 'Women of the Zar and Middle-Class Sensibilities in Colonial Aden, 1923-1932'. *African Languages and Cultures. Supplement*, 171-189.

Labanca, Nicola (ed.)

- 1992 *L'Africa in vetrina: storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*. Paese (TV): Pagus.

Leiris, Michel

1988 *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*. Milano: Ubulibri.

Lewis, Ioan M., Al-Safi, Ahmed, and Hurreiz, Sayyid (eds.)

1991 *Women's Medicine. The Zar-Bori Cult in Africa and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press for the International African Institute.

Locatelli, Francesca

2009 'Beyond the Campo Cintato: Prostitutes, Migrants and 'Criminals' in Colonial Asmara (Eritrea), 1890–1941'. In Locatelli, Francesca, and Nugent, P., eds. *African-Europe Group for Interdisciplinary Studies, Volume 3: African Cities: Competing Claims on Urban Spaces*. Boston, MA, USA: BRILL, 2009. 220-240.

Martinelli, Renzo

1930 *Sud: rapporto di un viaggio in Eritrea ed in Etiopia*. Firenze: Vallecchi.

Massara, Ercole

1921 'Islamismo e confraternite in Eritrea. I Morgani'. *L'Illustrazione coloniale* 3, 8: 306-7

Matzke, Christine

2003 *En-gendering theatre in Eritrea. The Roles and representations of women in the performing arts*. PhD thesis. University of Leeds.

Mignemi, Adolfo (ed.)

1984 *Immagine coordinata per un impero: Etiopia 1935-1936*. Torino: Gruppo editoriale Forma.

Miran, Jonathan

2009 *Red Sea Citizens: Cosmopolitan Society and Cultural Change in Massawa*. Bloomington: Indiana University Press.

Nadel, Siegfried Frederick

1945 'Notes on Beni Amer Society'. *Sudan Notes and Records* 26.1: 51-94.

Natvig, Richard Johan

1987 'Oromos, Slaves, and the Zar Spirits: a contribution to the History of the Zar Cult'. *International Journal of African Historical Studies*: 686-673.

1991 'Some notes on the history of the zar cult in Egypt'. In I. M Lewis, Ahmed al-Safi and Sayyid Hurreiz, eds. *Women's Medicine: The Zar-Bori Cult in Africa and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press for the International African Institute, 178-188.

1998 'Arab Writings on Zar from 1880 to the Present'. *Sudanic Africa* 9: 163-178.

Negash, Tekeste

1987 *Italian colonialism in Eritrea, 1882-1941: policies, praxis and impact*. Uppsala: University of Uppsala.

Palma, Silvana

1999 *L'Italia coloniale*. Rome: Editori Riuniti.

Pankhurst, Richard

1974 'The History of Prostitution in Ethiopia'. *Journal of Ethiopian Studies* 2: 159-179.

Pickering Iazzi, Robin

2000 'Feminine Fantasy and Italian Empire Building, 1930-40'. *Italica* 77, 3, 400-417.

Pinkus, Karen

1995 'Selling the Black Body: Advertising and the African Campaigns'. In Pinkus, Karen. *Bodily Regimes: Italian Advertising Under Fascism*. Minneapolis (Minn.); London: University of Minnesota press: 22-81.

Pollera, Alberto

1913 *I Baria e i Cunama*. Roma: Reale Società Geografica.

1935 *Le popolazioni indigene dell'Eritrea*. Bologna: Cappelli.

Ponzanesi, Sandra

2012 'The Color of Love: Madamismo and Interracial Relationships in the Italian Colonies'. *Research in African Literatures* 43.2: 155-172. 200. 'Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices'. In Andall, Jacqueline, Derek Duncan (eds.) *Italian colonialism: Legacy and memory*, Peter Lang Publishing Inc, 165-189.

Smidt, Wolbert G.C.

2003 *Bilin history [history of the ethnic group and the Bogos land]*. In Siegbert Uhlig (ed.). *Encyclopaedia Aethiopica*. Wiesbaden: Harrassowitz 2003, vol. 1 (A - C), 586-588.

Sorgoni, Barbara

2002 *Contraddizioni coloniali: comprensione etnografica ed esigenze politiche negli scritti di Alberto Pollera*, *Antropologia* 2, 2, 66-90.

Taraud, Christelle

2012 *Amour interdit: marginalité, prostitution, colonialisme (Maghreb, 1830-1962)*. Paris: Payot & Rivages.

Trimingham, John Spencer

1952 *Islam in Ethiopia*. London; New York; Toronto: Oxford University Press.

Yarber, Angela

2011 *Embodying the Feminine in Dances of the World's Religions*, Liturgical Studies Volume 1. Peter Lang: New York.

Yeğenoğlu, Meyda.

1998 *Colonial fantasies: Towards a feminist reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Voll, John

1979 *The Sudanese Mahdī: Frontier Fundamentalist*. *International Journal of Middle East Studies* 10.02.

Zelege, Meron

2013 *The Gendering Discourse in the Debates of Religious Orthodoxy*. In Patrick Desplat, Terje Østebø (eds.), *Muslims in Ethiopia: The Christian Legacy, Identity Politics, and Islamic Reformism*. Palgrave Macmillan US: 115-137.

2010 *Ye Shakoch Chilot (the court of the sheikhs): A Traditional Institution of Conflict Resolution in Oromiya zone of Amhara Regional State, Ethiopia*. *African Journal of Conflict Resolution* 10.1, 63-84.

Zerner, Henri

2005 *Histoire du corps*. Volume 3, Paris: Ed. du Seuil.



Fig. 1 Africa Orientale – Fantasia bilena. Cartolina, collezione personale.



Fig. 2 Tripolitania – Gadames – Fantasia araba. Cartolina, collezione Privata di Celsio Bragli, Modena.



Fig. 3 Cheren. Fantasia di donne per la morte di Sheih Morgani (Santone).



Fig. 4 Cheren. Fantasia di donne per la morte di Sheih Morgani (Santone).



Fig. 5 Fantasia araba in casa della Sceriffa, Pavoni Social Centre Collection (Asmara)



Fig. 6 In attesa della fantasia araba presso la Sceriffa, Pavoni Social Centre Collection (Asmara).

IX. Da Kpaana a Janz: dinamiche coreografiche nel Ghana Nordoccidentale

di Cesare Poppi

"Davide danzava a tutta forza davanti
all'Eterno"
(Samuele, 6:14)

IX.1 Introduzione

L'espressione "danza ghanese" ha la stessa pregnanza analitica ed etnografica di "danza africana". Se entrambe hanno guadagnato dignità concettuale nelle pubblicità degli ormai innumerevoli corsi insegnati a vario titolo nei centri sociali ed altre simili realtà nel nostro Paese ed oltre, nessuno corrisponde ad alcunché di etnograficamente specifico riscontrabile sul campo non solo in Ghana, ma anche nel resto del Continente. L'Africa è, va da sé, un continente vastissimo nel quale la relativa scarsa densità demografica, la varietà dell'ecologia e la complessità delle vicende storiche hanno prodotto una complessità linguistica, etnica e culturale forse senza paragoni altrove nel mondo. Se Hilda Kuper richiamò a suo tempo al riconoscimento perlomeno di *family resemblances* a livello dei fenomeni culturali che ci permettano di parlare di un sostrato di *African Civilization* almeno nei territori della cosiddetta "area Bantu", parlare di "danza africana" in generale ha ancor meno senso di quanto ne abbia parlare di "danza europea". Questo perché la storica osmosi fra forme coreografiche e musicali (e corrispondenti generi e contesti) "dotte" e "popolari" che si registra nel Vecchio Continente a partire diciamo dal Medioevo fino al costituirsi del "canone classico" non sembra aver paralleli a livello del continente Africano almeno fino all'epoca contemporanea. Questo non certo per escludere la possibilità che vi siano stati in passato (come vi sono al presente) episodi di scambio ed integrazione fra aree fra loro distanti nel tempo e nello spazio. Penso ad esempio alla tradizione della coreutica *gnawa*, ad altri simili fenomeni di musica-danza da trance (*Zar, Bori*) a Nord dell'Equatore (Kapchan 2007; Schuyler 1981) ma – anche – all'apparente impossibilità di costruire un unico e coerente approccio teorico ad un vastissimo repertorio fenomenologico (Rouget 1985)¹.

¹ La vicenda *gnawa* è per molti versi parallela e per altri speculare a quella della *taranta* italiana e dunque paradigmatica di altri sviluppi nelle pratiche coreutiche e musicali che cadono al di fuori dello scopo del contributo presente. Oltre a condividere con quella significativi tratti simbolici e continuità areali, come la *taranta* – e come molta di ciò che oggi costituisce la "Danza Africana" – si consolida al di fuori dell'areale originale imponendosi a livello globale sull'onda della *World Music*, nutrita a livello di base da sommovimenti culturali alternativi statisticamente marginali ma spesso culturalmente egemonici praticati nelle cosiddette diaspore metropolitane d'immigrazione (Majduli 2007).

Se questo sembra essere, in estrema sintesi, il quadro complessivo, per quanto riguarda il Ghana la creazione di uno "stile nazionale" di ballo accompagna la formazione degli Stati indipendenti – primo fra tutti il Ghana stesso nel 1957 – nel contesto della *bildung* di una identità nazionale allora come ora estremamente problematica proprio per la ‘irriducibilità’ delle componenti identitarie ‘tradizionali’². Allora come in parte ancor oggi, infatti, il Paese si trovava diviso in due regioni storicamente e culturalmente fra loro distinte, per non dire contrapposte. Ad una regione Centro-Meridionale, dominata culturalmente dal “blocco Akan” e politicamente dagli Asante, si contrapponeva l’ultima arrivata fra le componenti della coloniale Costa d’Oro. La Regione del Nord, dove prevaleva una miriade di culture autoctone incorporate – spesso *obtorto collo* - in formazioni politiche centralizzate e parzialmente islamizzate, premeva per il sostanziale mantenimento degli assetti di potere tradizionali. Si arrivava, per questo, addirittura ad osteggiare le istanze di indipendenza e centralizzazione politica da parte delle forze progressiste meridionali capeggiate da Nkrumah. Si temeva infatti che la fine del potere coloniale avrebbe compromesso il potere dei capi “tradizionali” che l’amministrazione britannica aveva scelto, rafforzandone competenze e poteri, come intermediari fra l’amministrazione coloniale stessa e le popolazioni locali secondo la politica di *Indirect Rule* inaugurata da Lord Lugard nel 1932 (Rathbone 2000; fig. 1). Quanto sopra *sufficit*, nei limiti del presente contributo, per inquadrare le formazioni culturali del Nord del Ghana come aspetti relativamente periferici ed altrettanto relativamente autonomi rispetto alla costruzione – quando non addirittura all’invenzione nel senso ormai classico (e altrettanto problematico) del concetto di Hobsbawm e Ranger (1983; Poppi 2008) – di una danza nazionale nel contesto più vasto di una globalizzata, diasporica (ed in una certa misura ancora fantomatica) “Danza Africana”.

IX.2 Damba ed i Capitanati

L’evento coreutico di gran lungo più importante, più partecipato e meglio noto nella letteratura (per quanto certo non unico nella regione e presso i singoli gruppi etnici che lo praticano) che riguardi il Ghana Settentrionale è il festival noto col nome di Damba. La versione letteraria del suo

² Il Ghana National Dance Ensemble fu fondato nel 1962 nell’ambito del giovane *Institute of African Studies* all’Università di Legon, cinque anni dopo l’ottenimento dell’indipendenza, per esplicita volontà di Kwame Nkrumah, primo Presidente del Ghana indipendente. Nkrumah era maestro di scuola elementare, allora come oggi l’avanguardia combattente del movimento di affrancazione dalla dipendenza, e vedeva nel coinvolgimento dei giovani a partire da pratiche culturali loro confacenti – come appunto la danza – un fattore importante nella problematica costruzione della Nazione a partire dalle incongruenze storiche, culturali ed etniche dei confini ereditati dall’epoca coloniale. Significativamente, la costituzione dell’Ensemble fu affidata al Prof J. H. Nketia, a tutt’oggi autorità internazionale per ciò che riguarda la musica in Africa e campione di una forse più elusiva Musica Africana (Schauert 2017).

significato – o forse è meglio qualificarla come dominante se non egemonica – sostiene che Damba celebra la festa del Battesimo e della Circoncisione del Profeta. Si tiene nel Terzo Mese del Calendario Islamico, Rabia al-Awwal (in genere corrispondente a Novembre-Dicembre). Laddove il termine significa “la Prima Primavera” con riferimento evidente alla prima “manifestazione” del fondatore dell’Islam³, le commistioni con pratiche precedenti l’arrivo in regione di popoli semi-islamizzati nel XVIII secolo sono materia tanto evidente quanto ancora largamente da esplorare. Sta di fatto che, oggi, il festival Damba è praticato nei Capitanati semi-islamizzati di tutta la regione del Nord. Da Mamprugu, il più antico capitanato di etnia Mamprusi, discendono Dagbon e Nanum, capitanati *juniores* delle etnie Dagomba e Namumba. Dei tre il più noto e potente in epoca moderna è Dagbon, per quanto il più vasto da un punto di vista territoriale sia il capitanato di Gonja, fondato nel XVII secolo da bande di guerrieri a cavallo provenienti da Ovest col collasso dell’Impero Songhay. Dai Dagomba di Dagbon i Gonja hanno mutuato non solo lo stile di danza ed il suo significato principale, ma importano ancor oggi gruppi di musicisti specializzati nella performance delle varie fasi del festival. Damba è, soprattutto, un evento rituale che rinnova la dichiarazione di lealtà dei capi divisionali di ciascun capitanato nei confronti del potere centrale. Le formazioni politiche note nella letteratura come “capitanati” soffrono di una sorta di cronica entropia: a differenza dei regni, dove il potere è organizzato (almeno in teoria) in senso piramidale dal centro verso la periferia, i capitanati sono organizzati sulla base di divisioni territoriali semi-autonome. La figura del *Paramount Chief* è scelta a rotazione fra coloro che occupano il ruolo di capo divisionale al momento della successione. Ragioni logistiche, storiche ed economiche fanno sì che fra il Centro della Paramountcy e le divisioni periferiche vi siano tendenze centripete, quando non addirittura aperta ostilità. La partecipazione dei capi divisionali, col loro seguito di capi e sottocapi, al Festival della capitale del capitanato è dunque una dichiarazione di supporto al leader centrale e di lealtà nei confronti dell’istituzione centrale (fig. 2). Ma vi anche – parallelamente – un altro significato più sottile quando non addirittura oscuro. Come già accennato, l’evento centrale di Damba, che richiama la popolazione da tutte le divisioni verso la capitale, è la danza dei capi

³ In Ghana come nel resto dell’Africa Occidentale (e oltre?) il rito del battesimo consiste nell’imposizione ufficiale e pubblica del nome ad un neonato dopo un periodo di confinamento nella casa materna variabile da etnia in etnia. La cerimonia dell’*“outdooing”*, nel *pidgin-English* pan-westafricano, è allo stesso tempo la conferma che il neonato è venuto per stare, che non morrà per complicazioni post-parto, ma anche e fa sì che, assumendo il nome di un Antenato, spesso conosciuto solo ai membri del lignaggio di contro al nome proprio pubblico, si candidi a proseguirne le *res gestae* nel contesto di quella specifica concezione, tutta specificamente africana della reincarnazione nella continuità della discendenza – tema antropologico fino ad oggi sfortunatamente che è terra incognita anche nella letteratura, sia pure con occasionali e pertanto ancor più frustranti eccezioni (Fortes 1987: 278-282).

coram populo e – specialmente – al cospetto del Paramount Chief. Ciascun capo si presenta all'esibizione inserendosi nell'ordine di precedenza consacrato dalla tradizione mentre i "pezzi da novanta" da ultimi, almeno in teoria (fig. 3). È facile immaginarsi come già la scelta tempistica sia oggetto di commenti, contestazioni e dibattito da parte degli spettatori. L'entrata in campo di ciascun capo assume così un carattere di sfida nei confronti di propri pari: dovrà attendere fino all'ultimo l'entrata sul terreno di danza onde affermare la propria anzianità rispetto a chi sarà costretto a precederlo, oppure mostrare il proprio rispetto nei confronti di chi lo seguirà esibendosi in posizione anticipata. È facile immaginare come la posta in palio implichi scelte ponderate e calibrate, giochi sottili di precedenza e subordinazione secondo una logica di sfida e duello estremamente sentita in contesti culturali nei quali – senza distinzione di etnia – le questioni del capitanato, il Capo e tutto ciò che gli pertiene, sono oggetto di quotidiano commento dalle piazze dei mercati alle stanze private.

Ogni capo – piccolo e grande che sia – si presenta sul terreno di danza accompagnato dai suoi musicisti. Un set di musica Damba è formato – a livello minimo – da un tamburo leader, *gun-gon* in Dagbani, con variazioni locali, in dialogo costante con uno o più *luna*, i tamburi a clessidra che forniscono la parte forse più famosa e distintiva della danza. I *luna* sono infatti i "tamburi parlanti" di questa parte del Continente: la pressione del gomito sulle stringhe che tendono le pelli e la variazione del punto di impatto sulla superficie di battuta imitano la sequenza tonale di brevi frasi – proverbi, formule narrative di conoscenza comune ed altre "frasi fatte"- (Finnegan 2012). Qualora si tratti di casati di capi importanti, i leader dell'ensemble di tamburi alternano ai ritornelli di commento "formulaico" dei tamburi parlanti la narrazione "rappata" delle *res gestae* della casata del capo *in fabula*, secondo una pratica analoga a quella dei più conosciuti *griots* del Mali (Locke 1990; Goody & Goody 1992; Hale 2007) ⁴. La performance dei capi è seguita con partecipazione dal pubblico presente. Seguaci e supporters incoraggiano i loro leader segnalandone l'apprezzamento mediante la donazione di banconote che vengono pressate sulla fronte sudata del danzatore stesso o, più spesso, dei musicanti che lo accompagnano. Le donne del seguito invadono il terreno di

⁴ Lo scrivente non possiede le competenze specifiche né di un etnomusicologo né di un etncoreuta. Le mie descrizioni etnografiche devono dunque rimanere superficiali, impressionistiche ed incomplete, così come il vocabolario corrispondente: spero però, nei loro limiti, non inaccurate. Per quanto riguarda la tecnica della danza Damba un'incursione in YouTube basterà a certificarne la varietà etnografica, se non a spiegarne i dettagli. Nello specifico con l'aggettivo "rappata" intendo una breve frase a contenuto narrativo, recitata "in stile rap", seguita da un ritornello del tamburo parlante che la sottolinea e la enfatizza. Un esempio, a memoria, dal Damba Gonja di Damongo, sede del Paramount Chief Timu I (Novembre 1984) con Voce "rappante" del leader dell'ensemble: «Jawura Jakpa (fondatore della Paramountcy Gonja) attraversò il fiume (il fiume Volta)/portò con sé cavalli e guerrieri/erano in molti/come termiti della terra». Commento di *lula*, tamburo parlante: «Erano in molti/Come termiti della terra».

danza e accompagnano per brevi tratti i giri di danza dei capi sottolineandoli con i caratteristici “ululati” accompagnati da ampi gesti con i ventagli di foglie di palma. La sensazione di un dramma che si consuma sotto gli occhi del pubblico cresce di ora in ora mentre si attendono le performance dei capi più importanti – che sono in genere anche i più anziani e potenti. Con loro il passo già di per sé lento e solenne della danza Damba, accompagnato dall’ondeggiare ritmico degli ampi costumi dell’ormai rarissimo tessuto tradizionale, i capi anziani entrano nell’arena con un tono quasi di sfida. «A Damba più che altrove i capi si misurano gli uni contro gli altri»: questo detto, generale in tutta la regione, si applica a Damba come a tutte le manifestazioni di danza e in genere in tutte le manifestazioni che implicino una qualche forma di performance pubblica dal canto all’oratoria. Il senso del detto è questo: al momento di esibirsi in pubblico un soggetto si espone all’invidia ed alla vendetta dei suoi nemici. Tanto più nel campo del potere politico, dove la competizione per raggiungere posizioni sempre più alte acquista i toni di una vera e propria battaglia con mezzi sovranaturali e non. Un capo che non sia in controllo dei mezzi sovranaturali coi quali difendersi dagli attacchi dei suoi nemici per poi ritorcerli contro di loro è destinato a non durare a lungo, o a divenire un leader marginale, ignorato dai sottoposti e deriso dagli stranieri. La performance di Damba è, dunque, una sorta di momento della verità. Il danzatore si presenta protetto da una varietà di amuleti⁵ ben visibili sul berretto o cuciti tutt’attorno il costume di danza come fossero colpi d’avvertimento diretti ai potenziali avversari. Ma, ancora più pericolosi, sono – come si dice – “quelli che non si sa con chi camminino” cioè gli amuleti o le magie invisibili agli occhi dei presenti che pure sono bastioni formidabili all’invidia altrui. Non esiste rischio di esagerare l’importanza dell’aspetto magico e competitivo della danza Damba, tanto esso è radicato nel complesso ideologico della *chieftaincy* politica e nei suoi risvolti morali in tutta la regione. La partecipazione ad una sessione di Damba alla capitale comporta uno sforzo fisico non indifferente in un tempo dell’anno – equivalente al nostro inverno - caratterizzato già di per sé da un’alta incidenza di malattie soprattutto di tipo cardio-respiratorio. Le scomodità del viaggio ed una logistica spesso precaria in alloggi sovraffollati, gli eccessi nel consumo di cibo e di alcool – tutto concorre a far sì che, quasi immancabilmente, nel periodo seguente il Damba circolino nei villaggi notizie del decesso di questo o quel capo reduce dall’omaggio al *Paramount Chief* nella capitale.

⁵ Gli amuleti (*ruqaa* in arabo) che dominano questo aspetto del mondo politico in Africa Occidentale son perlopiù confezionati da *mallam* vaganti di villaggio in villaggio nella forma di piccole tasche di pelle contenenti versetti del Corano o altre formule magiche.

Al di là della *ratio* religiosa ufficiale, che certo rimane al centro delle celebrazioni e tanto più ne costituisce il richiamo dominante specie laddove la festività diviene motivo di richiamo turistico ed orgoglio regionale nel Ghana contemporaneo, Damba è e rimane innanzitutto un evento dai forti risvolti politici. In esso si celebra pubblicamente il dramma del potere. La chiamata delle periferie collegate al Centro del potere politico da legami deboli quando non addirittura centrifughi si concretizza con l'appello individuale a danzare di fronte al *Paramount Chief*, il capo supremo, assiso al centro della sua corte, apparentemente assente, distaccato ed indifferente a tutto così come si conviene ad un vero capo. Qui si gioca, danzando, la questione sempre dibattuta dell'anzianità e delle precedenze in un finissimo gioco di tempistica che i tamburi parlanti sottolineano cantando le lodi dei singoli capi attraverso le imprese degli antenati. Mentre si testa la tenuta della compagine politica vivisezionandone la fisiologia interna – per così dire – nelle sfide fra i singoli capi a colpi di poteri sovranaturali (ma spesso anche a colpi di veleno che dai primi non vengono distinti), lo stesso dramma assume toni personali che aggiungono una misura di *frisson* allo spettacolo del potere.

IX.3 Lo scenario nei villaggi

Una delle memorie più durevoli – quelle che derivano dalle primissime, cruciali esperienze in ambienti poco famigliari – delle mie prime permanenze nel Nord del Ghana è la costante presenza notturna del suono dei tamburi. Nel Settembre del 1983 ero ospitato in un bungalow per insegnanti fuori sede in un luogo isolato alla periferia di Tamale, la capitale della Regione del Nord, allora una città di poco più di trentamila abitanti (oggi ne conta oltre centocinquantamila) che funzionava più o meno come una serie di grandi villaggi connessi sì da strade e (poco) traffico, ma sostanzialmente indipendenti. Ricordo distintamente come le prime notti insonni fossero accompagnate dal suono lontano dei tamburi: notte dopo notte si accendevano tutt'attorno focolai di ritmo che duravano fino all'alba o almeno fino a quando sul far del mattino, non mi addormentavo esausto sulla mia stuoia. Ora qui, ora là, ora più vicini poi più distanti ancora: imparai successivamente che erano tamburi funebri, attivati all'inizio della stagione dell'*Harmattan*, il vento del deserto che inaugura l'equivalente del nostro inverno e porta le prime morti stagionali specie fra anziani e bambini.

La celebrazione dei funerali è e resta l'occasione più importante per le performance coreutiche alle quali tutti, senza distinzione, sono chiamati a partecipare tanto come attori quanto come spettatori. Come vedremo a breve la danza funebre è nello stesso tempo una celebrazione di *communitas* fra i vivi, una forma di comunione fra i vivi e i morti e – non da ultimo – una forma di comunicazione fra i Vivi, i Morti e gli Spiriti. La danza funebre per la comunità rappresenta un evento pubblico e intimo allo stesso tempo. Prima di entrare nel cuore coreutico – per così dire – della vita comunitaria occorre esplorarne i confini esterni, quelli cioè che marciano la distanza fra il Sé e il mondo esterno a passi di danza.

È molto difficile dire quando la danza – in Ghana come altrove in Africa – sia stata inventata come “danza etnica”, evento “tipico” e “esclusivo” di un certo gruppo etnolinguistico a differenza di altri simili e contigui. Certo un ruolo storico lo ha giocato il colonialismo e, in particolar modo, l'usanza (invalsa paraltro già per quanto riguarda il colonialismo interno dei grandi imperi multinazionali europei) di far esibire i nativi in occasione di visite da parte di autorità a tutti i livelli della gerarchia. Nel Nord del Ghana, in particolare, in occasione della visita della Principessa Marie Louise nei primi anni Venti del secolo scorso, la autorità coloniali costrinsero le maschere della società segreta *Sigma*⁶ a danzare in pubblico in onore della Principessa a Wa, l'attuale capitale della Regione dell' *Upper West* (Louise 1926). La memoria dell'evento – a tutti gli effetti sacrilego – è ancora tramandata in una cerchia sempre più ristretta di anziani di Wa: la vista delle maschere è interdetta a donne in età fertile e ai non iniziati in genere. «La loro esposizione pubblica le ha rovinate togliendo loro potere»⁷ come mi disse anni fa un anziano. Da allora il culto delle maschere *Sigma* è sparito da confini cittadini (per quanto sembrerebbe che le maschere *Sigma* siano ancora conservate in qualche posto segreto in città) e rimane solo nei villaggi più distanti dalla capitale regionale. Se questo è un caso estremo, quella che possiamo chiamare la «folclorizzazione della danza etnica» in questa parte della regione è sicuramente il risultato di dinamiche di potere analoghe: il nuovo ufficiale di distretto incaricato di mediare fra il governo coloniale e i capi locali veniva accolto in *pompa magna* dalle autorità locali con un *display* spettacolare che aveva due componenti fondamentali, consacrati da secoli di frequentazioni coloniali. La prima è la

⁶ Sulla danza delle maschere *Sigma* vedi qui di seguito.

⁷ La ragione dell'incompatibilità quasi universale fra maschere e donne fertili (che persiste a dispetto di tutto per esempio nell'uso veneziano della "mezza maschera rimovibile femminile") consiste nel fatto che tanto le maschere quanto le donne sono portatrici di fertilità. L'incontro fra le due fonti della continuità della vita equivale a far toccare i poli di un cavo elettrico, con conseguente cortocircuito: la Maschera perde il suo potere e la donna diviene sterile.

componente detta *durbar*, termine inglese di derivazione persiana che indica un raduno di autorità regionali al cospetto di un'autorità centrale in occasioni ufficiali di vario tipo. Ad un *durbar* di capi particolarmente solenne si associava un'esibizione folclorica dei costumi regionali più caratteristici, che spesso finivano per corrispondere – per una sorta di ironico *usum delphini* – all'esibizione delle danze dei gruppi più “primitivi” che si potessero reperire nella regione. Affinché tale esibizione avvenisse con decenza e decoro venivano addestrati speciali gruppi di danzatori scelti fra i giovani in età scolare – o comunque già “addestrati” nelle missioni o per il servizio militare – in grado di muoversi all'unisono e con grazia da *dance ensemble*. Non è un caso, per esempio, che una delle primissime cartoline a colori per uso turistico (anni '60?) ormai introvabile rappresenti un gruppo di danza di guerrieri Konkomba – secondo un'iconografia oggi consolidata come iconica del folclore del Nord del Ghana⁸ (fig. 4).

Questo tipo di esibizione pubblica che mette in scena un sé scisso fra il Sé etnico e la richiesta di un'Autorità Esterna, in quello che, in termini althusseriani, sarebbe un'istanza dell'*interpellation* «a qualificarsi secondo il canone» da parte dell'apparato statale nei confronti dell'individuo/comunità, come meccanismo fondamentale del potere, è rimasto fondamentalmente inalterato anche per quanto riguarda le dinamiche identitarie dello Stato postcoloniale (Althusser 1971: 11). A tutt'oggi le visite di persone di riguardo – politiche, ecclesiali o diplomatiche che siano – sono spesso coronate da uno spettacolo nel quale, all'immane sfilata degli scolari in uniforme, si abbina l'esibizione dei gruppi di danza “locali”. Ciò che è più importante per il *rationale* del presente saggio è che tali esibizioni tendono a conformarsi a modelli di *step dancing* omologati tanto all'interno del gruppo performante (i singoli danzatori danzano gli stessi passi invece di competere “su di un tema” come succede nelle forme di danza “tradizionali”) quanto – ed in misura crescente, nel limite di competenza di chi scrive (ma anche secondo una certa capacità professionale di semplice osservazione) – a livello dei gruppi di danza performanti a livello dell'intero Paese (la forma dei passi tende ad uniformarsi). In estrema sintesi, con le dovute riserve e per dovere di chiarezza: si assiste ad una tendenza crescente ad ‘addomesticare’ le forme coreutiche autoctone secondo moduli di ‘*step dancing*’ formalizzati e sanciti da logiche culturali ed autoriali di “autenticità” spesso lontane dalle pratiche reali delle comunità tridenti di riferimento. A questo –

⁸Assieme ai Lobi del Ghana Nordoccidentale, l'etnia Konkomba della parte opposta del Paese è rappresentata a tutt'oggi, per una serie di fattori storici, sociali e culturali, come la più “autentica” (leggi conservatrice e “primitiva” ma anche più genuinamente africana) nel quadro etnoculturale del Ghana settentrionale

va da sé – si accompagna l'imposizione di costumi di danza uniformati ed uniformi, nonché l'imposizione di linguaggi prossemici (la deliberata esaltazione della *prowess* fisica, il sorriso permanente etc.) più vicini ad una media coreutica culturalmente tributaria ad un globale *musical* americano che non alla danza danzata dei villaggi⁹ (fig. 5). Allo stato attuale della documentazione - *faut de mieux* - è allora possibile proporre – seppure come ipotesi lavorativa - che *alcune* fra le caratteristiche delle forme coreutiche contemporanee nel Nord del Ghana siano il risultato di un incontro-scontro coloniale nel quale ciascuno ci metteva del suo in termini di fraintendimenti e compromessi *pro bono pacis* (mettiamola così). Questa, però, è solo parte della storia: “alcune” implica, infatti, doverose specifiche.

IX.4 *Venti dal Sud*: Konsah e Kalchah

Durante l'epoca coloniale nella parte meridionale del Ghana – quella ovvero da sempre più esposta ed aperta alle influenze d'oltremare – si sviluppava una forma specifica di spettacolo che oggi definiremmo “di varietà” noto col termine di *Concert Party*. Il *Concert Party* è da considerarsi come una sorta di plastico vaudeville, un contenitore nel quale entravano motivi tratti da musical americani famosi, gag tratte dal cinema britannico, parodie delle notizie del giorno – il tutto shakerato con elementi tratti dalla narrativa locale e intervallato da brani musicali e/o coreutici dalle più varie derivazioni ed ascendenze (Cole 2001). A questa forma di spettacolo, largamente popolare ma confinato i centri urbani, andrà ad aggiungersi, negli anni dell'indipendenza, lo sviluppo del genere musicale High Life, le influenze del quale andranno ben oltre i confini nazionali (Collins 1996). Da un punto di vista coreutico, la musica High Life (ed i suoi numerosi derivati), con la sua larga diffusione anche nelle periferie più remote, può essere considerata come rivoluzionaria nel senso che introdusse lo stile di danza “a coppia maschio-femmina” del tutto sconosciuto nella coreutica ‘tradizionale’¹⁰. Questi sviluppi troveranno lenta diffusione verso le regioni del Nord del Paese vuoi in forma mediata con la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa pubblici e

⁹ A costo di ripetermi – o forse per doverosa puntualizzazione – così come in Damba la “discesa in campo” di un danzatore nell'arena pubblica comporta il rischio di stregoneria condotta da nemici e rivali invidiosi: maggiore la notorietà e la capacità artistica del soggetto, maggiore il rischio. La vista di ensemble coreografiche performanti ‘col sorriso’ evoca inevitabilmente coreografie letterarie “fake” *ad usum delphini*, ovvero da palcoscenico anonimo dove – per così dire – ‘nessuno conosce nessuno e tutti sono lì per divertirsi’. Questo sia detto salvo che non mi siano sfuggiti gli ultimi sviluppi di cosa possa nascondersi dentro un sorriso.

¹⁰ Scrivo questo consapevole che una futura ricerca puntuale potrebbe sollevare eccezioni e proporre puntualizzazioni a questo *statement* generalizzante. La divisione del lavoro intellettuale è tale per cui etnomusicologia, etno-coreutica ed antropologia sociale/culturale viaggiano ancora su binari diversi: per quanto chi scrive sia consapevole, non esiste a tutt'oggi una riflessione compiuta per ciò che riguarda il “punto di non ritorno” rappresentato dal passaggio dal ballo contrapposto “maschi/femmine” al ballo di coppia.

privati (radio, musicassette e – più di recente – video e telefoni portatili) ma anche, in forma più diretta e ‘personale’, attraverso i grandi movimenti di migrazione di lavoratori stagionali dal Nord al Sud, col conseguente diffondersi di stili di danza “ibridati” quando non addirittura creati ex-novo. Un nuovo sviluppo dell’industria dell’intrattenimento professionale o semi-professionale sul quale – a mio sapere – non esiste ancora letteratura che è stato responsabile negli ultimi decenni della diffusione di stili coreutici creati nel Sud del Paese verso il Nord è lo spettacolo noto come *konsah*. *Konsah* – dall’inglese *concert* ne rappresenta per certi versi lo sviluppo (probabilmente terminale, date le sue caratteristiche di spettacolo irrimediabilmente retrò popolare ormai solo presso il pubblico dei villaggi rurali più remoti). Consiste in una serie di sketch di vario genere – riproposizioni dalla televisione o da produzioni video di successo, narrative dal repertorio tradizionale, spettacoli di ‘magia nera’ e prestidigitazione – intervallati da brani musicali nei quali figurano spesso balletti coreografati in forma di *step dancing* del tipo discusso poc’anzi (Poppi 2013 e 2002). *Konsah* è un evento polimorfo in continuo cambiamento: le truppe viaggianti che lo eseguono cambiano spesso a livello stagionale e si fondano e ricompongono a seconda della domanda o del successo di questa o quella particolare combinazione di ingredienti. Dinamico, magmatico, estremamente sensibile ai cambiamenti di moda e di gusto di un pubblico composto in stragrande maggioranza da giovani e giovanissimi, *Konsah* (e dintorni) si sviluppa nello stesso brodo di cultura creativo – se ci si passa l’espressione – che da vita ai nuovi stili coreutici resi popolari dalle performance funebri e dai media.

Come già accennato, i funerali restano le grandi occasioni per la partecipazione *en masse* alla danza. Un funerale senza continue, diurne danze, non è semplicemente concepibile, tanto al Nord quanto al Sud del Paese. Il funerale è il momento creativo nel quale si sperimentano - ed eventualmente poi si impongono – nuovi stili di performance pubblica. Negli ultimi trenta o quarant’anni, lo stile di costruzione di spettacolari bare figurative inaugurato dall’artista di etnia Ga Kane Kwei lungo la costa meridionale del Paese conferì al suo creatore (defunto nel 1992) non solo fama internazionale a partire dalla famosa esposizione parigina *Magiciens de la Terre* curata da Jean-Hubert Martin (Bonetti 2009; fig. 6), ma costituisce ancor oggi un fenomeno mediatico e ‘social’ di proporzioni ragguardevoli, come ben attestato in web. Parte di quello sviluppo è anche la diffusione sempre più capillare delle ‘uniformi funebri’. Un gruppo di donne leader dell’evento confezionano un particolare modello di vestito funebre da uno stesso taglio di stoffa. Questo verrà

indossato durante tutto l'evento, quando le prefiche – se così possiamo chiamarle – danzeranno all'unisono in uniforme in onore del defunto (fig. 7). Da qui il passo è breve per la comparsa sulla scena funebre di *ensemble* di necrofori professionisti specializzati nel trasporto della bara a passo di danza (https://www.youtube.com/watch?v=3k3hM_Gcu4Y)¹¹.

Uniformi e uniformati: i nuovi stili di danza e le nuove pratiche funerarie si impongono a partire dalle zone più affluenti del Paese, dove più ampie sono le disponibilità economiche per quelle che stanno diventando spese insostenibili per l'economia nazionale (Ahrin 1994; <https://www.youtube.com/watch?v=yDWuDeNETBA>). Da qui, lentamente, esse si fanno egemoniche e – *mutatis mutandis* – vengono adottate/adattate, almeno nella forma, anche in altre parti del Paese. Nasce così uno spazio culturale che interessa ormai tutti i gruppi etnici nel Paese nel quale le forme di danza uniformi ed uniformate che abbiamo descritto vengono presentate all'esterno – dai maggiorenti in visita ai turisti in cerca di colore locale. Le danze etniche così addomesticate (ma forse il termine inglese *streamlined* renderebbe meglio il concetto) vengono insegnate in corsi per turisti quali l'ormai storica AAMA (*African Academy of Music and Art*) di Kokrobite, vicino alla capitale Accra (<https://www.youtube.com/watch?v=i9IJfTbCwE>) mentre non esiste ormai più gruppo etnico con un minimo di autostima in grado di mettere in scena un proprio balletto nazionale. Un po' come succede con gli Inni Nazionali, per poter competere *au pair* nello scenario globalizzato delle identità tanto *at home* come *abroad*, anche la danza deve diventare parte di un genere identitario sotteso ed inscenato da regole precise e uguali per tutti: 'siamo tutti diversi perché siamo tutti uguali'¹².

IX.5 Ritorno al villaggio: Sigma ed Ejo

Nei villaggi interni del Settentrione del Paese le cose sono in un certo senso più complesse. Alle tradizioni coreutiche consacrate dall'uso ed ancora funzionali al culto si affiancano invenzioni autoctone, ispirate peraltro, più o meno alla lontana, ai modelli urbani già descritti.

¹¹ Il trasporto danzato del feretro alla sepoltura ha una lunga preistoria nel Paese. In epoca coloniale era usanza diffusa nel Nord del Ghana divinare le cause del decesso mediante il trasporto del feretro (ovvero il cadavere racchiuso in parecchi strati di tessuto) sulle teste di due portatori. Questi procedevano danzando al ritmo dei tamburi. Mano a mano che si avvicinavano all'abitazione di chi aveva provocato la morte mediante stregoneria, i portatori cadevano in trance fino a quando il feretro non urtava ripetutamente la porta della casa del colpevole. Le autorità coloniali proibirono l'usanza, ma questa era ancora praticata, seppur in versione ridotta, nei villaggi dell'interno nelle ultime decadi del secolo scorso.

¹² Non è un caso che il lavoro forse più autorevole e comprensivo oggi disponibile sulla pratica coreutica in Ghana si concentri soprattutto sulla parte meridionale del Paese. Delle tradizioni settentrionali entra a far parte dell'ampio repertorio solo Dagomba. Inoltre, altrettanto significativamente, l'aspetto didattico della coreutica figura come parte integrante del lavoro (Younge 2011).

Overseas (Oltremare) è un quadrangolo di circa centocinquanta-duecento chilometri di lato compreso fra il Volta Bianco ed il Volta Nero nella regione settentrionale del Ghana. Fino ai recenti miglioramenti delle piste interne, l'area era così chiamata in ambienti missionari perché durante la stagione delle piogge rimaneva tagliata fuori delle strade di comunicazione principali. Fino a tempi recenti infestata dalla oncocercosi (cecità del fiume) e ancor oggi dalla filariasi (verme di Guinea), *Overseas* presenta una densità demografica minima, stimabile ai 5-10 abitanti per chilometro quadrato. Questi ed altri fattori ne fanno un'area isolata e particolarmente conservatrice da un punto di vista etnico e culturale. La maggioranza degli abitanti appartengono al gruppo cosiddetto Gurunsi, termine dispregiativo equivalente a "primitivo" o "infedele" col quale sono conosciuti dai loro vicini islamizzati. Gli idiomi parlati appartengono al gruppo Gur-Grushi e si estendono nel vicino Burkina Faso dove sono praticati da gruppi etnici di importanza numerica consistente come i Bobo ed i Bwa. Nell'area in questione, i Gur-Grushi sono divisi in gruppi etnici che parlano idiomi affini ma spesso non mutualmente comprensibili di consistenza numerica minima (Barker 1986). I Vagla ed i Chakalle in particolare, ai quali si riferisce l'etnografia che segue, non raggiungono le diecimila unità e sono lentamente assimilati, in termini di pratica linguistica e identità etnica, dalle popolazioni viciniori. A rischio di semplificare una situazione estremamente complessa, è possibile affermare che Vagla e Chakalli – come altri simili gruppi etnici nell'area – occupino aree periferiche e marginali 'di relitto' nelle quali si sono arroccati per difendersi dai raid degli schiavisti che, fino alla *Pax Britannica* della fine dell' '800, colpivano l'area a scadenza periodica. Questi ed altri fattori fanno sì che si siano qui mantenute pratiche culturali altrove in forte recesso per non dire pressoché sparite dalla scena (fig. 8).

Prima fra tutte è la società iniziatica delle maschere *Sigma*: il termine è composto da *Sigu* e *ma*: letteralmente "la Madre di *Sigu*". *Sigu* è il vocabolo col quale si designa la lingua segreta, nota esclusivamente agli iniziati seniori della società, diffusa con il culto delle maschere su di un vasto arco areale in direzione nord-sud-ovest, almeno fino in area Dogon, nel Mali, dove la lingua segreta è nota con il termine *Sig'*. Si ritiene che *Sigu* sia la lingua parlata dagli Spiriti della Foresta – *tinnannaazi/tinannaanchogzi* ("positivi" e "negativi") ma anche, più genericamente, *kontomse*, termine peraltro di lingua Lobi. Nella mitologia della società gli Spiriti della Foresta sono i primi proprietari delle maschere *Sigma*, l'uso corretto delle quali rivelarono ad un mitico cacciatore che poi inaugurò le pratiche iniziatiche in uso ancor oggi nella regione (per un'etnografia della società

Sigma vedi Poppi 2013 e 1993). L'ideologia della Società *Sigma* è fortemente legata alla caccia, pratica centrale che ancor oggi, pur con il declino drammatico della selvaggina, definisce l'identità di Vagla a Chakalli tanto da un punto di vista economico («noi siamo mangiatori di carne, non di erba») quanto da un punto di vista sociale («noi siamo guerrieri, non contadini»). Figura centrale della comunità, il cacciatore intrattiene un rapporto complesso e privilegiato, tanto con gli Spiriti della Foresta che gli confidano i loro segreti e gli permettono di uccidere la selvaggina di loro proprietà (Poppi 2012), quanto con le maschere che degli Spiriti sono in qualche modo emissari. Lo *huma* (il "lavoro", il *telos*) delle maschere *Sigma* (e del santuario ed altri *paraphernalia* di competenza) consiste nel proteggere i villaggi dalle opere di stregoneria e dunque – per implicazione logica – nel promuovere la fertilità di donne, campi ed animali. La Società svolge anche compiti di polizia sociale, punendo in vario modo chi contravviene le regole della convivenza sancite dalla tradizione a giudizio del consiglio degli iniziati anziani.

La manifestazione pubblica più importante delle maschere *Sigma* avviene ai funerali dei membri anziani della Società. Premesso che – quasi per definizione – un membro anziano della società è in qualche modo assimilato a un cacciatore, il processo divinatorio *post-mortem* che immediatamente segue il decesso decreta, se il defunto in questione sia morto per intervento diretto di *Sigma*, onde punirne le intenzioni malvage – ovvero le attività stregonesche nei confronti dei suoi simili – oppure se sia morto secondo «la morte di Dio»: una morte naturale senza implicazioni morali di sorta. Qualora il decesso sia attribuito a *Sigma*, il cadavere viene spogliato, trascinato dalle maschere nella selva e sepolto a faccia in giù in una fossa foderata di spine (in passato il cadavere veniva semplicemente lasciato in pasto agli animali). Le proprietà del defunto vengono confiscate a vantaggio del santuario *Sigma* locale e la sua memoria verrà cancellata per sempre da qualsiasi memoriale per gli antenati. Se, al contrario, il decesso viene divinato come *Korawiizi huma* (il lavoro di Dio) allora la sequenza funebre rituale può partire e dispiegarsi secondo il calendario canonico. Le maschere *Sigma* danzano ogni giorno dall'alba al tramonto per tre giorni nel caso di un anziano ordinario, per quattro qualora si tratti di onorare un membro anziano femminile della Società¹³ (fig. 9).

¹³ Alle donne in età fertile è interdetta l'iniziazione ai due gradi anziani dei tre che compongono la "carriera" di Sigma (vedi nota 7). Una volta raggiunta la menopausa – e messe così "al sicuro" le potenzialità riproduttive – alcune donne, spesso le mogli di membri prestigiosi della Società, vengono iniziate ai gradi seniori della Società.

La danza è accompagnata da una batteria di strumenti che – a livello minimo – è composta da un tamburo leader costruito su di una *calebasse* di grandi dimensioni, da un tamburo a clessidra del tipo impiegato in Damba (vedi sopra) in dialogo con il leader e – strumento prominente – da un flauto che produce la linea “parlante” della performance¹⁴. Il flauto riproduce, infatti, la sequenza tonale di *sigu*, proponendo in questo idioma proverbi, detti ed altre brevi frasi che costituiscono l'essenza del folk-lore della Società, così come sperimentato dai membri anziani al momento dell'iniziazione al grado seniore. Si intrecciano a questo punto sguardi d'intesa e di sfida fra i grandi iniziati della società in dialogo col pubblico che ne sottolinea con ululati ed offerte in denaro la manifestazione di expertise.

Il tamburo maggiore propone alle maschere danzanti una certa linea ritmica. Queste si impegnano a interpretarla al meglio e in competizione con le altre maschere nell'arena. Si inserisce il tamburo a clessidra che propone la transizione dal ritmo di base al “ritmo parlato”: i passi delle maschere si fanno via via più complessi. A questo punto si inserisce il flauto che trasforma l'escalation della linea ritmica delle percussioni in sequenze tonali. Qui inizia la competizione degli anziani della Società: sfidandosi gli uni con gli altri danno voce a quanto proposto dalla sequenza percussioni-flauto traducendo in forma di canto “rappato” – per così dire – la sequenza stessa in *sigu*. Attenzione ed entusiasmo raggiungono a questo punto lo zenith: pochi, pochissimi fra gli astanti sono in grado di capire l'esito finale letterale del dialogo sequenziale percussioni-danzatori-flauto-*sigu* “rappato”, ma la forma stessa della sequenza è tale da trasmettere di quella, ad un pubblico che sia un minimo competente, il livello di qualità, liberando così forme di approvazione che accompagnano l'alternarsi di musicisti e danzatori verso una nuova *session*.

A loro volta i danzatori giungono, alla fine di quelli che sono a tutti gli effetti dei *tours de force* coreutici, completamente esausti. La danza funebre delle maschere *Sigma* comporta anche episodi di trance coreutica e di certo comporta nei danzatori stati di anti-climax¹⁵ (fig. 10). Danze collettive che vedono protagonista la confraternita dei cacciatori, spesso aventi per tema una battuta di

¹⁴ Ai flauti in legno del passato si preferiscono oggi i flauti in alluminio a sei fori che in inglese sono noti come *tin whistle*, di probabile origine coloniale.

¹⁵ Sono stato testimone di fenomeni di possessione da parte di donne non iniziate le quali, trovatesi inaspettatamente al cospetto delle maschere, sono cadute in condizioni di trance evidente. Più difficile, ovviamente, valutare, oggettivandola, l'esperienza dei danzatori che devono tenere comunque il controllo del ritmo e della tempistica durante tutta l'esibizione. La sensazione di un potere e di un'energia fisica fuori del normale, la capacità di resistere agli attacchi di stregoneria da parte di rivali gelosi, infine un senso di sfinimento misto ad appagamento che prevede la caduta a terra del danzatore segnalando la fine della sua performance – sono fra i commenti che sono riuscito a estrarre dai danzatori: tutti riluttanti (o incapaci) a descrivere esperienze che comunque confluiscono nella non facile categoria analitica di “trance”.

caccia o il comportamento degli animali selvatici, vengono eseguite in onore dei grandi cacciatori, e specialmente dei cacciatori di elefanti (*digbun*). In queste occasioni si tengono anche sessioni notturne dei canti *kpaana* che intervallano le sessioni di percussioni. Il canto *kpaana* celebra le *res gestae* del cacciatore, ricordandone i successi più importanti che sono spesso poi messi in scena durante il giorno in sessioni di danza collettiva (fig. 11).

Il contesto coreutico che invece prevede e prescrive stati di possessione con corrispondente trance che fa parte integrante della liturgia funebre fra i Vagla di *Overseas* è quello della danza *Ejo*. Gli *Ejo* costituiscono una sorta di confraternita religiosa attiva ormai solo nei villaggi dell'interno dell'area in questione. Un *Ejo* è un individuo maschio, ma occasionalmente si tratta anche di donne, che nel caso si ritengono depositarie di poteri eccezionali, dei quali si dice siano stati rapiti in tenera età dagli Spiriti della Foresta. Portati da questi nelle loro città all'interno della selva, gli *Ejo* sono istruiti per un certo numero di anni nelle arti divinatorie. Tornati nel mondo degli uomini, vagano di villaggio in villaggio, ovunque vi siano congregazioni funebri importanti, ad offrire i loro servizi. La notizia che una determinata cerimonia funebre prevede la partecipazione di un *Ejo* richiama grandi folle da tutto il circondario in virtù del suo carattere drammatico e – più spesso che no - controverso. Per due intere notti *Ejo* danza attorno a un fuoco acceso nella piazza centrale del villaggio in senso orario: i passi della danza sono brevi e nervosi, accompagnati da un ritmo di tamburi lento e ipnotico più o meno a ricalcare il battito cardiaco. È come se *Ejo* strisciasse i piedi sul terreno sabbioso spostandolo ai lati piuttosto che calpestarlo: questo spiega l'immunità alle ustioni in occasione della attesa camminata sui carboni ardenti che, di quando in quando, a intervalli studiati, accompagna la performance. *Ejo* lancia lo scacciamosche col quale ritma la sua danza a un membro del pubblico, di preferenza donna. Questa deve unirsi a lui in una serie di giri di danza attorno al fuoco. *Ejo* ne tiene il polso sinistro fra indice e pollice, come a testarne il battito cardiaco e guida la danza. Lentamente ma inesorabilmente il soggetto prescelto comincia ad ondeggiare per poi trasformare i lenti passi di danza in un crescendo convulsivo – fino alla caduta al suolo in stato di trance e la seguente uscita di scena. È questo il segnale non solo della presenza degli Spiriti della Foresta (*kantomse*) sul terreno di danza, ma anche del potere di evocarli che *Ejo* detiene. La terza e ultima notte del funerale rappresenta il clou della cerimonia. Appena prima dell'alba – momento critico "liminale" nel quale si ritiene che tutti i poteri sovranaturali ed occulti siano al massimo della loro potenza - *Ejo* entra in trance: una trance lucida e controllata durante la

quale commenta gli eventi che hanno interessato la comunità, ne delinea le cause e le conseguenze, indica rimedi e – soprattutto – rivela pur con riferimenti obliqui e sottintesi più o meno espliciti l'identità di streghe e stregoni operanti nel villaggio. La tensione drammatica è a questo punto al massimo: speculazioni e controversie relativamente a ciò che *Ejo* stia veramente dicendo si incrociano e si accavallano. Non di rado si accendono risse fra campi avversi: parenti che difendono la reputazione dei propri congiunti contro una *vox populi* che invece sostanzia le indicazioni di *Ejo*, vecchie questioni che parevano sopite che vengono rinfocolate. Più spesso che no la performance di un *Ejo* è seguita dalla sua messa al bando da villaggio da parte degli anziani intenti a tutelare la pace sociale mentre di tanto in tanto si sparge la voce che un *Ejo* sia stato malamente malmenato quando non addirittura picchiato a morte da una folla poco convinta dalle sue profezie.

IX.6 Nuovi Tempi, Nuovi Ritmi: Janz e Kontruh

Durante le mie prime campagne di ricerca, negli anni '80 del secolo scorso, due nuove forme di danza cominciavano a diffondersi nei villaggi dell'interno, avendo avuto origine, con tutta probabilità, nei centri urbani della regione – Tamale in particolare. La prima, e al tempo la più popolare, era nota col nome di *Janz – jazz*. Essa è accompagnata da un set di percussioni nel quale una batteria di produzione locale, in tutto e per tutto simile alle batterie jazz o rock, consacrate dalla tradizione occidentale e completa di piatti, dialoga con una coppia di *konga*, sempre di produzione locale. A questi si accompagna spesso un *gong-gong* – ovvero una campana doppia in metallo percossa da un corno di antilope - già parte dell'organologia tradizionale e a volte l'immane tamburo a clessidra a dar colore e commento agli intrecci ritmici principali. La danza *janz* è una danza dei maschi giovani dei villaggi – per la maggior parte ma non obbligatoriamente scapoli. È una danza decisamente "laica", nel senso che non ha necessariamente riferimenti rituali per quanto venga spesso eseguita di notte durante i funerali come forma riconosciuta di intrattenimento puro per i giovani. Non prevede alcun costume formalizzato o rituale, per quanto i giovani danzatori si premurino di indossare gli abiti più nuovi e 'interessanti' onde impressionare tanto i rivali quanto – soprattutto – il pubblico femminile che ne sottolinea la bravura con i soliti ululati ed altre forme di incitamento. Lo stile di danza è del tutto libero ed individuale: i singoli danzatori sembrano sfidarsi a chi riesce a produrre la sequenza di danza più originale ed

innovativa. I suonatori, a loro volta, entrano in dialogo coi danzatori che finiscono per prevalere proponendo loro forme ritmiche sempre più complesse da interpretare. Ne nasce una sequenza complessa di “botta e risposta” con episodi quasi solistici regolarmente interrotti dall’entrata in gioco di un nuovo danzatore il quale propone una variazione vincente che invita alla risposta – sfidandoli - i suonatori.

Accanto alla danza *Janz* si sviluppava in quegli anni un’altra forma di ballo (uso il termine ballo e non quello di danza deliberatamente) accompagnata dallo stesso set di percussioni usate per *Janz* per quanto secondo sequenze ritmiche molto più lente. Il nome col quale il ballo era noto nei villaggi era *Kontruh*. Questo è il termine *pidgin* che indica “controllo”. Unica e innovativa forma di ballo, prevedeva che fosse ballato a coppie uomo-donna. Erano così i giovani non sposati a partecipare alle sessioni notturne, spesso inserite nel contesto di una sessione di *Janz* esattamente come, decenni ormai orsono, nelle discoteche nostrane si alternavano ritmi rock con i famigerati (e tanto attesi) “lenti”. La ragione del nome del ballo mi fu spiegata, sottovoce e non senza un certo divertito imbarazzo, dall’amico Pentu una volta che si assisteva assieme ad una performance notturna del ballo. *Kontruh* si chiama così perché per ballarlo si deve avere controllo: «tu sei lì che balli con una donna che ti piace e lei muove i fianchi perché sa che ti piace. Devi avere molto controllo per non saltarle addosso» (esegesi locale).

Laddove *Janz* è considerato dagli anziani come una legittima forma di divertimento gestito direttamente ed autonomamente dai giovani (al pari, sia detto per inciso, di altre forme di intrattenimento tradizionali come la lotta – ormai in disuso), il ballo *Kontruh* è visto come un potenziale veicolo di impoverimento degli standard morali dei giovani. In un contesto nel quale gli scambi matrimoniali divengono in misura crescente indipendenti dalle dinamiche di lignaggio, si affrancano, cioè, dal controllo degli anziani, la gestione diretta ed individuale della sessualità da parte delle giovani generazioni è avvertita come una potenziale minaccia agli standard sanciti dagli antenati. Così come *Konsah* introduce al livello simbolico e cognitivo concezioni relative alla magia ed alla stregoneria moderne che ben poco hanno a che vedere con la fenomenologia controllata e controllabile delle stesse in ambito tradizionale (Poppi 2013), così *Kontruh* è percepito come un inserimento alieno e distruttivo dell’ordine sociale desiderabile.

IX.7 Conclusioni

Le dinamiche coreografiche che oggi percorrono la regione settentrionale del Ghana – e quella Nordoccidentale in particolare – testimoniano dell'importanza e della centralità delle pratiche coreutiche nella storia e nella cultura del Paese. Esse sono storicamente coinvolte nella costruzione, nell'espressione e nella sanzione dei Capitanati prima e del potere coloniale poi. La stessa natura di «socialità pubblica e pubblicizzabile» ne fa materia privilegiata per quel processo di «interpellazione diretta dei corpi» che costituisce uno dei meccanismi di auto-asserzione del potere in senso foucaultiano (Foucault 1975). Da Davide e Salomè in poi (e molto probabilmente da prima) danzare per l'Autorità ne legittima presenza e imposizione. *By the same token* – secondo la stessa logica – il costituirsi di un “linguaggio del corpo” uniforme ed uniformato ha costituito per la *bildung* dell'identità nazionale ghanese uno dei *topoi* privilegiati ai confini dei quali marcare la differenza fra il Noi e l'Altro.

Questo ha comportato, per così dire, un *paso doble*: da un lato la costituzione di uno stile nazionale ghanese come caso particolare – e pertanto unico – di una “danza africana” di riferimento tanto più malleabile nei dettagli concreti per la notevole assenza di una “danza danzata” di riferimento. Se ciò ha permesso la costruzione di un' identità coreutica sul mercato globale dell'identità, laddove l'insegnamento ad altri conferisce autorità ed autenticità nei luoghi della diaspora, per quanto riguarda il fronte interno la stessa dinamica ha interpellato le singole etnie lungo linee storicamente già collaudate per la loro efficacia ad un tempo di individuare e dividere: ciascun gruppo etnico degno di tal nome dovrà presentarsi con una sua prossemica coreutica uniformata ed uniformante alle “regole” del gioco identitario nazionale. Tutto questo – sia detto per inciso ed a scanso di fraintendimenti – non avviene senza spinte e contropunte, controproposte, scatti in avanti e resistenze dure a morire, mentre al livello della creatività -propria della cultura popolare- di prossemica coreutica appaiono sulla scena non ancora assimilate ai generi dominanti.

Così come l'ultima parte del presente contributo ha cercato di illustrare, mentre sui fronti della globalizzazione esterna ed interna si combatte la battaglia dell'Autenticità e della Visibilità, nelle retrovie che quelle dinamiche sembrano aver bypassato si profilano altri percorsi - e possibilmente altri esiti. Nei villaggi remoti di *Overseas* si consuma il confronto fra forme coreutiche in continuità culturale con ciò che resta della ‘tradizione’ e forme coreutiche ‘importate’ eppure subito adattate

alle circostanze specifiche. Queste coniugano nuove modalità prossemiche portatrici di valori morali in conflitto con 'la tradizione' con quello che filtra a livello locale del processo di globalizzazione più generale, irriducibili come sono tanto ad un'obsoleta qualifica di 'società tradizionali' quanto – ed è quel che più conta – ad una ormai anacronistica nozione di 'postmodernità'.

Resta da vedere se nelle periferie profonde della savana, così come un tempo si crearono le basi per il jazz (e si attende il momento in cui se ne riconosca la maternità del rap), stiano prendendo forma un Nuovo Ritmo ed un Nuovo Passo. *Ex Africa...*

IX.8 Bibliografia

Ahrin, Kwame

1994 *The Economic Implications of Transformations in Akan Funeral Rites*, in 'Africa' 3

Althusser, Louis

1970 *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London, Verso.

Barker, Peter

1986 *Peoples, Languages and Religion in Northern Ghana*, Accra, Asempa Publishers.

Bonetti, Roberta

2009 *Absconding in Plain Sight: the Ghanaian receptacles of proverbs revisited*, in "RES" n. 55/56

Cole, Catherine M.

2001 *Ghana's Concert Party Theatre*, Bloomington, Indiana University Press.

Collins, John

1996 *Highlife Time*, Accra, Anansesem Publications.

Finnegan, Ruth

2012 *Oral Literature in Africa*, London, Open Book Publishers.

Fortes, Meyer

1987 *Religion, Morality and the Person: Essays on Tallensi Religion, edited and with an Introduction by Jack Goody*, Cambridge, CUP.

Foucault, Michel

1975 *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard.

- Goody, Esther & Goody, Jack
1992 *Creating a Text: Alternative Interpretations of Gonja Drum History*, in "Africa", n. 2.
- Hale, Thomas
2007 *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*, Indiana, Indiana University Press.
- Hobsbawm, Eric and Ranger, Terry (eds.)
1983 *The Invention of Tradition*, Cambridge, CUP.
- Louise, Princess Marie
1926. *Letters from the Gold Coast*, London, Methuen.
- Kapchan, Deborah
2007 *Travelling Spirit Masters: Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*, Middleton, Wesleyan University Press.
- Locke, David
1990 *Drum Damba: Talking Drum Lessons*, White Cliffs Media Company, Indiana, Crown Point.
- Majduli, Zineb
2007 *Trajectoire des Musiciens Gnawa: approche ethnographique des cérémonies domestiques et des festivals de Musique du Monde*, Paris, L'Harmattan.
- Poppi, Cesare
1993 *Sigma! The Pilgrim's Progress and the Logic of Secrecy*, in Nooter, M. H. (ed.), 'Secrecy: African Art that Reveals and Conceals', New York. The Museum of African Art.
2002 *Concert Parties in Northern Ghana: how unpopular is popular culture?*, in "Cambridge Anthropology", n. 23.
2008 *Transcending Time: Rethinking the Invention of Tradition*, in Adams, R. and Hardy, T. (eds.) "Tradition Today", Southampton, WIT Press.
2012 *The Hunted and the Haunted: death, exchange and the Spirits in NW Ghana*, in "L'Uomo: Società, Tradizione, Sviluppo", nn. 1-2.
2013a *The Trail of Sigma: masks and technologies of power in NW Ghana*, in Bouttiaux, A.M. (ed.) "La Dynamique des Masques en Afrique Occidentale", Tervuren. Royal Museum for Central Africa.
2013b *Dai Kontome a Sasabunsam: percorsi ideologici e cognitive nella tradizione orale del Ghana Nordoccidentale*, in Bonafin M. (a cura di), *Figure della Memoria Culturale. Tipologie, Identità, Personaggi, Testi e Segni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Rathbone, Richard
2000 *Nkrumah & the Chiefs: the Politics of Chieftaincy in Ghana, 1951-60*, Athens, Ohio State University.

Rouget, Gilbert

1985 *Music and Trance: a Theory of the Relation between Music and Possession*, Chicago, Chicago University Press.

Schauert, Paul

2017 *Staging Ghana: Artistry and Nationalism in State Dance Ensembles*, Bloomington. Indiana University Press.

Schuyler, Philip

1981 *Music and meaning among the Gnawa brotherhood in Morocco*, in "The World of Music", n. 1.

Younge, Paschal Yao

2011 *Music and Dance Traditions of Ghana: History, Performance and Teaching*, McFarland & Co, Jefferson.

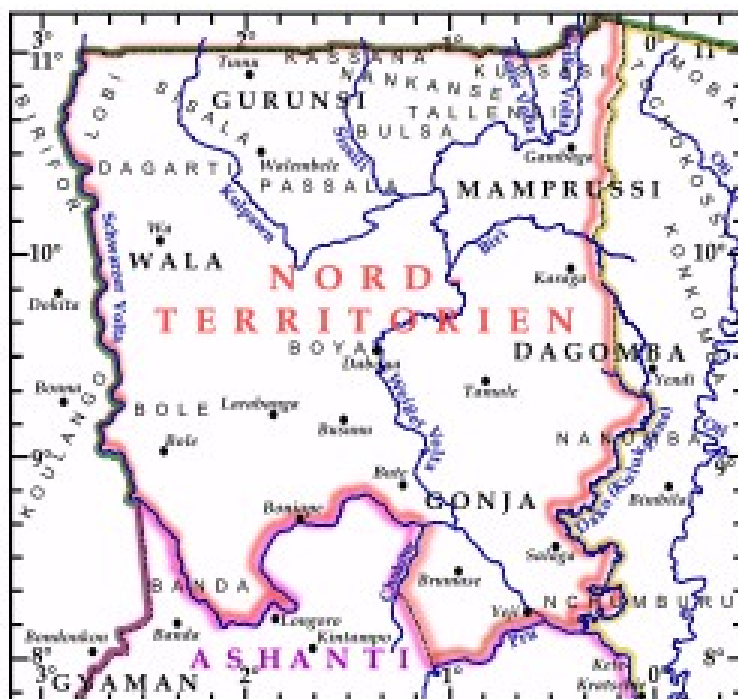


Fig. 1 Mappa di epoca coloniale che mostra la locazione dei Capitananti principali del Nord del Ghana.



Fig. 2 Un capo divisionale danza durante Damba (da notare gli amuleti che ne ornano il copricapo).



Fig. 3 L'autore del presente contributo danza assieme ad Allahji Nuriddhin Jawullah, in corsa per l'elezione a Capo Divisionale e futuro Presidente della GFA (Ghana Football Association), al festival Damba di Damongo (Gonja) del 1984. Si notino i suonatori solisti in prossimità dei danzatori e la linea di tamburi 'in concerto' in secondo piano.



Fig. 4 Un gruppo di danzatori Konkomba: i copricapi cornuti e la danza in fila indiana sono divenuti un'icona del folclore ad *usum turistae* del Ghana settentrionale.



Fig. 5 Un *ensemble* di danza "etnica": si notino il costume uniforme, la postura plastico-atletica ed il sorriso.



Fig. 6 Il funerale di un pescatore che viene inumato all'interno di una bara in forma di pesce.



Fig. 7 Prefiche ad un funerale akan (si noti l'uniformità del costume funebre).

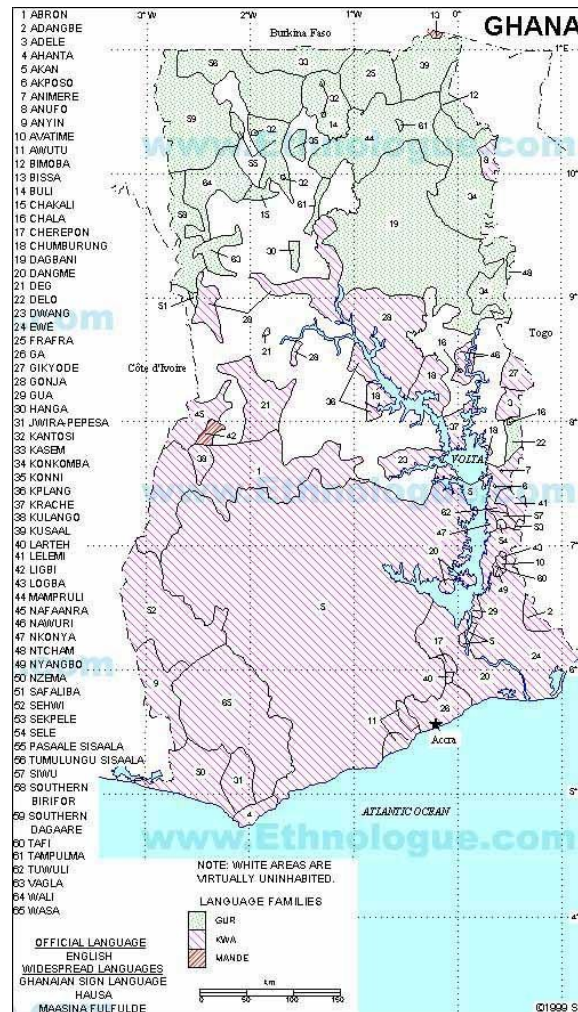


Fig. 8 Mappa etno-linguistica del Ghana.



Fig. 9 Maschere Sigma danzano ad un funerale (villaggio Vagla di Jentilepe, Distretto di Bole).



Fig. 10 Un danzatore Sigma è caduto a terra al termine dell'esibizione, esausto ed in stato psicologico alterato (villaggio di Gurumbelle).

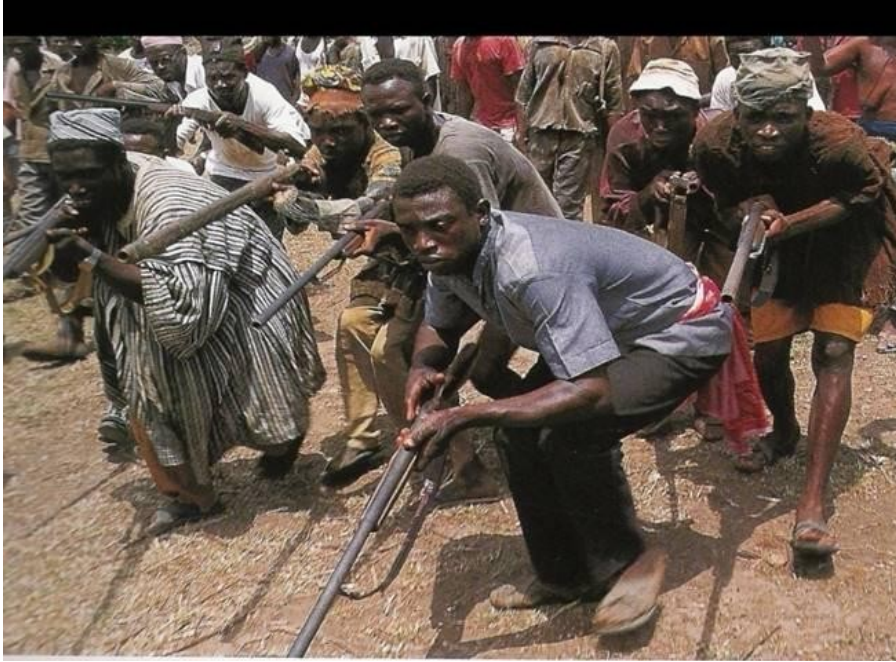


Fig. 11 La confraternita dei cacciatori mima una battuta di caccia nel contesto del funerale di un suo membro (Villaggio di Jentilepe, distretto di Bole).

X. Lo zar Seifou Tchenger allo specchio di Abba (padre) G.M. Una testimonianza sulla musica azmari all'interno dei culti di possessione in Etiopia

di Laura Budriesi

Perché i poeti sono sempre, senza saperlo,
dalla parte dei demoni (Leiris 1934a)

X.1 Penetrazione

«Siamo pazienti. Oggi andiamo soltanto a pesca».

È Jamal, il mio intermediario culturale a Gondar, il primo a parlarmi di pazienza.

La prima lezione per una buona ricerca di campo gliela consegnò un antropologo giapponese che doveva diventare un monaco buddista. Itsushi Kawase.

Un'immagine dai contorni da definire, nel tempo e nelle ricerche che verranno, quella che cercherò di restituire di G.M.: medium guaritore, sciamano, *medice-man*, grande posseduto, *balezar*, *bale wekabi*¹, che a Gondar tutti chiamano “Abba”, “padre”².

«Dovrai acquistare il vestito tradizionale etiope, la *kemis abesha*», fu tra le prime cose che mi disse Jamal ad Addis Abeba mentre pianificavamo il *fieldwork*³ a Gondar. Quella di candido cotone con disegni tradizionali ricamati con cui le donne si recano nei luoghi sacri e la sempre bianca e sottilissima *netela* o *chamma*, da portare sul capo che ricade sulle spalle, tradizionalmente indossata soltanto dopo il matrimonio. Uno dei beni più preziosi delle donne. Raccontano richiami il sudario di Maria.

Non mi era ancora chiaro se ci saremmo recati alle cerimonie a Gondar, come ricercatori, fedeli, oppure malati, avremmo “giocato” in ogni modo la nostra parte. Jamal - che frequentava una scuola di cinema ad Addis Abeba e stava lavorando a un cortometraggio sugli ultimi minuti di vita

¹ Letteralmente colui “che possiede lo zar” o “*wekabi*”.

² Il quartiere dove Abba G.M. opera è particolarmente povero; non so se mi sento, tuttavia, di affermare - come negli anni Cinquanta faceva perentoriamente Simon Messing, confrontandosi con i tempi della Missione Dakar-Gibuti - che: «mentre il culto zar prosegue a piena forza nella cultura abissina, a Gondar si possono rintracciare alcuni sensibili cambiamenti a partire dai primi anni Trenta, quando ebbe luogo una spedizione francese di osservazione, fino al periodo che ho studiato personalmente nel 1953-54 [...]. Nel 1932 il centro del culto zar e la casa del *balezar* si trovavano nel “rispettabile” settore copto (“Bäata”), in cima al colle tronco che costituisce il centro geografico della cittadina. Il *balezar* era una donna Amhara (gruppo etnico dominante in Abissinia) che godeva di buona reputazione presso la Chiesa copta. Nel 1953-54 il culto si incentrava nel vecchio suburbio musulmano (Addis Alām), alla base della collina, che ora è un quartiere malfamato persino per gli standard locali. Vi abitano soprattutto Amhara poveri, mezzosangue sudanesi musulmani, ed ex schiavi, i quali costituiscono la maggiore quota di aderenti al culto zar» (Messing 1958: 1121, trad. di chi scrive).

³ Questa mia seconda ricerca sul campo in Etiopia risale al 2015.

di Romeo e Giulietta - conoscendo uno dei punti di osservazione della mia analisi, mi disse: «partecipare alle cerimonie è già teatro», ed era perfettamente consapevole del suo ruolo nel dichiarare: «è necessario porsi fuori dalla società e osservarla». Itushi Kawase, mio primo contatto per stabilire con quali informatori avrei lavorato, antropologo e filmmaker, nella sua ricerca a Gondar, presso la casa della posseduta Melem Mahmoud - ora deceduta - giocò la sua parte, con la lunga tunica bianca, *jellabia*, attributo che anche *Abba* attribuiva allo spirito *Seyfou Tchenger*. Nella didascalia introduttiva al documentario di Kawase, *When spirtis ride their horses* (Kawase 2012) si legge: «According to her⁴ I have been possessed by Seyfou Tchenger, one of the most powerful spirits of the region»⁵.

Avrei voluto mantenere la giusta distanza, essere uno spettatore-testimone⁶, alla ricerca di un'adesione dell'anima rispetto a quelle esperienze giocate nella carne viva, osservatrice e osservata, pronta a giocare l'unico ruolo che ero preparata a interpretare, quello del ricercatore⁷.

Volevo che la mia "voce" non cancellasse un imprescindibile incontro-confronto di soggettività, quindi ho tentato di condividere gli obiettivi della mia ricerca con *Abba*, rispetto a ciò che poteva avvicinare i nostri punti di vista, e rispetto a quale poteva essere l'utilità reciproca di metterli in relazione nella convinzione che le nostre - quella occidentale che rinnega la possessione e quella Africana che la ricerca - sono due vie che affrontano da angolazioni diverse problemi comuni come «il male, la malattia, l'ignoto, il rapporto con il passato, le relazioni con l'alterità» (Remotti, in Pennacini 2012: XI). Avevo tentato di chiarire, grazie alla mediazione culturale di Jamal, la mia posizione all'interno di quel particolare contesto: il mio desiderare di essere dentro e fuori del rito, allo stesso tempo. Nel prepararmi ad affrontare quelle cerimonie riflettevo sul fatto che la prossimità cinestesica sarebbe stata in qualche modo necessaria per la partecipazione al rituale. Un'adesione più coinvolta si dimostrerà, in realtà, imprescindibile per *Abba*.

Osservare ed esperire i saperi incorporati, le memorie incarnate (*embodiment memories*) necessita della presenza di chi partecipa e compartecipa alla produzione e alla riproduzione di conoscenze,

⁴ La *balezar* con cui ha lavorato, citata sopra, Melem Mahmoud.

⁵ Il documentario, girato in Etiopia e prodotto in Giappone, dura 28', ed è visionabile sul sito: <http://www.itsushikawase.com/> (ultima consultazione online: settembre 2017).

⁶ Un concetto che si ritrova spesso nelle opere di Grotowski e che, in questo caso, esemplifica attraverso la compartecipazione vera dei monaci che assistono a un *autodafè*: «si tenevano a una certa distanza, quasi nascosti, permanendo immobili durante tutta la scena, così che si potevano sentire il fruscio del fuoco e il silenzio. Quelle persone compartecipavo realmente alla cerimonia. Nessuno batteva ciglio. Quelle persone compartecipavano realmente» (Grotowski-Flaszen 2007: 111).

⁷ Come mi fu possibile fare nel Uollo, nel corso di una ricerca condotta presso un gruppo di culto con forte connotazione islamica, da cui ho tratto il saggio: *Viaggio attraverso la possessione nell'Etiopia di oggi* (Budriesi 2012) e in altri scritti sul tema.

una “partecipazione osservante”. L’immersione nel campo implica una lenta incorporazione, una forma di coinvolgimento assolutamente pre-verbale. Il ricercatore dovrebbe apprendere quei saperi secondo una via esperienziale, saperi che, dal canto loro, sfidano l’epistemologia occidentale e fanno appello un “repertorio”⁸ corporeo di saperi regolato - secondo alcuni studiosi, come Paul Connerton - da un tipo particolare di memoria a cui fa riferimento Roberto Beneduce nel saggio *Trance e possessione in Africa, come habit-memory* ovvero:

«la nostra capacità di riprodurre una certa performance [...]. Questo particolare tipo di memoria rinvia direttamente al corpo e a una caratteristica delle cerimonie di possessione come delle recite, delle rappresentazioni analizzabili come un dramma o una commedia»⁹
(Beneduce 2002: 234).

le performance quindi diventano vitali “atti di trasmissione” - o di trasferimento (*acts of transfer*) - che trasmettono sapere sociale, memoria e senso di identità attraverso quei comportamenti reiterati che Schechner ha chiamato *twice-behaved-behaviors* (letteralmente: “comportamenti-due-volte-agiti”, corrispondenti, in sostanza, alla nozione altrimenti nota come “comportamento recuperato” (Deriu 2012: 156).

Come gli altri presenti, fui immersa in un’atmosfera densa, satura di aromi: l’odore pungente dell’incenso, quello bruciato dei chicchi di caffè, quello fresco del papiro sparso a terra. Accogliero con emozione il profumo che Abba G.M. mi spruzzava sul capo e in viso per risvegliare il mio spirito. Lo spirito ricercato nelle mie profondità taceva, nonostante l’incenso, il caffè, la frusta appoggiata sulla mia spalla e ondeggiata da Abba¹⁰, un archetto sul mio corpo-strumento, manovrata da chi poteva essere in grado di farlo suonare: non ero, forse, culturalmente e psicologicamente pronta a rivelare il suo nome, a vivere l’oscurità bianca evocata da Maya Deren:

⁸ Il repertorio (le memorie incorporate) vengono opposte all’archivio anche come sfida politica: l’archivio come simbolo del potere (Taylor 2003). Comprendere gli eventi in quanto performance: «*suggests that performance also functions as an epistemology. Embodied practice, along with and bound up with other cultural practices, offers a way of knowing*» (Taylor 2003 in Deriu 2012). Celebre è la divisione schechneriana *is/as performance*, ovvero un primo livello di analisi che prevede una serie di comportamenti “organizzati”, dal rito alle manifestazioni politiche, e un secondo livello di analisi - a cui ho fatto qui riferimento - che prevede di analizzare gli eventi “come” performance (Deriu 2012: 156).

⁹ Cfr. Metraux 1955, Leiris 1958.

¹⁰ Procedura comune per scatenare la trance.

«Ci siamo! Appoggiandomi sulla gamba sinistra sentivo uno strano torpore penetrarla come venendo dalla terra stessa e risalire nel midollo delle ossa, lento e copioso come una linfa che sale nel tronco di un albero [...]. Io devo chiamare oscurità bianca per quello splendore di gloria e per quell'oscuro terrore» (Deren 1997: 305).

Abba, nella giornata cruciale, al termine della danza, mi domandò - secondo una precisa "etichetta" prevista da queste cerimonie: «Abbiamo danzato, ora devi dirmi come ti chiami»¹¹- e il nostro informatore in loco, Addissu, temendo che non avessi compreso di chi mi volesse domandare il nome ricalcò: «il nome del tuo spirito» - io avevo pronunciato il nome di quello che mi era più noto e che sapevo essere conosciuto da tutti, *Seyfou Tchenger*:

«la guida dei quaranta, l'organizzatore dei quaranta, colui che ne ferisce mille, colui che ne fa perire mille, colui che ne frusta mille, colui che ne fa frustare mille, *Seifou Tchenger*, il sostegno di tutti gli *awolya*» (Leiris 1933; trad. Budriesi 2017: 61)¹².

Leiris riferiva che la sua *balezar* di riferimento Malkam Ayyahou lo definiva «*Abbâte Cangare*», «*padre mio Cangar*» ed era lo *zar* principale che la possedeva; Leiris lo paragonava addirittura a un nome d'arte dietro cui lei gradiva scomparire (Leiris 1958: 19). Malkam Ayyahou ne portava le insegne anche fuori dal "teatro" della sua confraternita, Leiris infatti annotava: «Improvvisa visita della signora degli *zar*. Come un vecchio pieno di dignità porta una toga con un'ampia fascia rossa e un lungo bastone ferrato» (Leiris 1934° p. 371)¹³.

Abba rise quando mi dichiarai posseduta da un tale *zar*; sono convinta che fingesse di credere che fosse proprio *Seyfou Tchenger* a possedermi. Il mio mediatore, in un secondo momento, infatti,

¹¹ Ho riportato questo dialogo nel documentario che ho girato sulle cerimonie di *Abba: In search of wukabi: Demses e Seyou Tchenger*, 2016, Studio di montaggio Caucaso (montaggio di Stefano Migliore, supervisione di Enrico Masi). Nelle ricerche preliminari mi sono avvalsa dei consigli di Marco De Marinis, Itsushi Kawase, Antonio Luigi Palmisano, e, successivamente, della traduzione di Zeleke Eresso Goffe. Per quanto riguarda il riferimento all'"etichetta" delle cerimonie, si veda Leiris 1958: 15.

¹² Le insegne dello spirito sono declamate nel *fukkara*: Leiris lo definisce come: «tema di guerra, una sorta di pezzo di bravura analogo alle recite che in certe circostanze i guerrieri effettuano per vantarsi o per rendere omaggio al proprio capo» (Leiris 1934b, trad. it. Budriesi 2017a: 112) Il termine *awolya* è usato per identificare sia gli spiriti sia i medium. G.M. utilizzava indifferentemente i termini *wekabi* e *awolya*. Non l'ho mai sentito pronunciare il termine *zar*, che invece ho sentito spesso, in contesto musulmano, nel Uollo. Leiris fa risalire la parola *awolya* all'arabo *waliy* che significa "santo" o "taumaturgo musulmano" (Leiris 1934b, trad. it. Budriesi 2017a: 108). Leslau indica che *awolya* sarebbe chiamato il re degli *zar* e lo fa derivare sempre dall'arabo *waliy* (Leslau 1949: 211). Young riporta che il termine: «era stato assimilato alla parola amarica "*awakiy*" (letteralmente "conoscibile"), che significa, quando è usato isolatamente "chiunque possa curare o praticare la divinazione con l'aiuto degli spiriti"» (Young 1975: 23, trad. di chi scrive).

¹³ Vedi, in fondo, la fotografia di *Abba* G.M. scattata da di chi scrive, nelle vesti di *Seifou Tchenger* (Gondar, 2015).

aveva aggiunto: «Seyfou Tchenger is too much», ovvero uno spirito così potente «è troppo per te». Soltanto ai “grandi posseduti”, ai medium, spettano i “cavalieri” potenti. Possedere (o essere posseduto da) un certo *wekabi* significa prestigio, proprio in virtù del potere che questo spirito ha rispetto a quelli degli altri fedeli della confraternita: «la situazione gerarchica dello *zar* riconosciuto determina la posizione dei posseduti rispetto agli altri membri della confraternita e inoltre è frequente sentire un adepto gloriarsi di essere posseduto da un grande *zar*» (Leiris 1958: 19).

Mi chiedevo quale ruolo mi attribuisse G.M. Era ben consapevole che stavamo filmando il rito: dimostrava infatti la preoccupazione che quelle immagini fossero diffuse in Etiopia: in un momento di solenne silenzio, prima che il rito avesse inizio, bruscamente si era fermato e aveva domandato a Jamal - in quel momento nel ruolo di cameraman - «registrate, poi portare [tutto] via vero?»¹⁴. Credo che il ricordo delle persecuzioni subite da molti operatori di culto in momenti particolari della storia d'Etiopia, durante l'occupazione Italiana, durante il regime militare del *Derg*, fossero ancora vive¹⁵: lui stesso - nelle interviste che gli abbiamo rivolto - raccontava di essere dovuto fuggire in Sudan e di avere poi aver scelto di ritornare a Gondar. Kawase scrive che, dopo la caduta del *Derg*, come ci sarebbe potuto aspettare, c'è stato un “revival” delle cerimonie (Kawase 2012: 68). Così infatti avviene nella Gondar di oggi, la mia ricerca ne è una testimonianza. *Abba* definiva Gondar la sua città, anche se Zeleke Eresso, che mi ha aiutato nel difficile compito di trascrizione delle cerimonie, ha letto nel suo amharico un accento e alcune parole tigrine.

G.M. si proclama un buon cristiano: personalmente non ho riscontrato alcuna contraddizione, dal punto di vista dell’“operatore sociale” nel venerare questi spiriti e partecipare a una delle due confessioni dominanti nel paese, Cristianesimo ortodosso o Islam. Messing scrive, a proposito dei preti che credono allo *zar*: «probabilmente molti preti credono essi stessi, in segreto, alla cosmologia dello *zar*, in particolare a quegli spiriti che sono considerati cristiano-copti (mentre altri sono musulmani o pagani)»¹⁶. (Messing 1958: 1121). Kawase aggiunge che alcuni “*zar*- medium” affermano che ci sono anche spiriti cristiani che “frequentano” la chiesa e leggono la Bibbia (Kawase 2012: 67).

¹⁴ Anche questa frase è riportata nel documentario, in amharico e in italiano.

¹⁵ A questo proposito rimando a Bishaw 1991 e a Pili 2011.

¹⁶ Messing, più oltre, aggiunge: «Gli spiriti cristiano-copti sono considerati superiori nella loro statura sociale e culturale rispetto a quelli musulmani o “pagani”. Quelli di loro che hanno dimora nell’altopiano dell’Abissinia, sede di un’antica e raffinata cultura, sono ritenuti superiori agli *zar* che abitano tra le tribù di ex schiavi sudanesi delle pianure» (Messing 1958: 1122), trad. di chi scrive.

X.2 Attraverso lo specchio

Appeso al muro c'era uno specchio (in amharico *mestawot*): «lo specchio fa vedere tutto, anche quello che non vedi» mi disse Abba. Lo specchio si trovava di fianco ad alcuni oggetti rituali, attaccati al muro a grappolo di cui G.M. diceva «sono come una pianta con le radici forti, nessuno la può togliere, ad essa i *seytan* (gli spiriti maligni) non si avvicinano».

Ciò che inevitabilmente questi culti testimoniano è un fatale attraversamento dello specchio, del *limen*, del confine: un andare al di là, un passare dall'altra parte delle cose, delle realtà, operazione comune per Abba. Era evidentemente consapevole che stavamo testimoniando con immagini video e fotografiche la cerimonia, ma sembrava comportarsi in modo naturale, infatti costruiva, a poco a poco, attorno a me un rito purificatore: il suo intento era guarirmi, benedirmi, mi domandava se mi fosse passato il mal di stomaco, credeva che quello fosse lo scopo principale della mia visita, non sembrava che volesse accettare che il mio scopo - invece - era testimoniare il suo sapere, come avevo tentato di chiarire all'inizio.

Verbalizzare questa esperienza equivale a raccontare anche una mia intimità coinvolgente, irripetibile molto spesso respingente. Mi ricorda l'altalena delle emozioni di Leiris, per come appare nell'*Afrique Fantôme*, suo diario "intimo" della spedizione Dakar Gibuti- (1931-1933)¹⁷, cioè il suo vivere una estraneità completa quando, ad esempio, scriveva:

«che sudiciume, che disordine, che miserabili orpelli! [...] non parlando l'amarigna e trovandomi, unico osservatore, fra persone preoccupate soltanto di divertirsi o di delirare, mi sono sentito terribilmente estraneo [...] questa è l' Abissinia, ancora più lontana dell'altro mondo...» (Leiris 1934a: 363 trad. it.).

Estraneità o, all'opposto, febbrile coinvolgimento nelle cerimonie fino al desiderio sessuale per Emawayish, figlia di Malkam Ayyahou, «la principessa dal volto di cera», desiderio che culminò nel momento della possessione della giovane:

«Ho visto Emawayish in trance, roteare la testa e fare oscillare il busto, i tipici movimenti del *gourri*. L'ho sentita con voce più grave del solito declamare il tema di guerra di *Abba Moras Worqié*, inframmezzato da ruggiti. L'ho vista bere del sangue. L'ho anche vista seduta con il

¹⁷ Questa frase compare nei sottotitoli del documentario *In search of wukabi*, di cui alla nota 10.

peritoneo e l'intestino arrotolato intorno alla fronte [...], velo delicato e superbo cimiero scintillante [...] E non avevo mai sentito fino a che punto sono religioso» (Leiris, 1934: 391).

Di fronte al fenomeno delle possessioni a cui assisteva, Leiris, affermava anche di sentire:

«l'ardente sensazione di essere alla soglia di qualcosa di cui non riuscirò mai a esplorare il fondo, non potendo, fra l'altro, lasciarmi andare come dovrei, per vari motivi molto ardui da definire, ma fra i quali figurano in primo luogo questioni di pelle, di civiltà, di lingua» (Leiris 1934a: 375).

Nella mia esperienza a Gondar, trovarmi coinvolta nel rito è stato talvolta urtante come lo è l'*areqe*, il liquore che *Abba* mi sputava in faccia con precisione e perizia, in un momento preciso del rituale, con l'intento di benedirmi: esperienza dei corpi e nei corpi, energia, qualcosa che, in definitiva, può essere più vissuto che raccontato, in cui si gioca anche il rapporto di forza/debolezza con il mio intermediario in loco, che doveva fornirmi il contatto con G.M. Questo potrebbe avere influito sui tempi che il *balezar* decise di concederci, unitamente al fatto che si tratta di saperi segreti. Non ha mai avuto piacere nel ricevere domande, sovente rispondeva: «sono io a fare le domande» oppure temeva che volessimo accumulare il suo sapere e usarlo nel suo stesso modo: «questi vogliono copiarci!»¹⁸.

Pudore mio nel raccontare momenti di forte vissuto corporeo e, vorrei dire, di introspezione psicologica, riflessione e rinegoziazione dei contorni del sé. Ritrosia, nel contempo, di chi del culto è interprete. In certi momenti l'intervista è divenuta conflitto, chiusura: «a fare troppe domande si scopre la morte della mamma»¹⁹. G.M mi rispose in questo modo, con un'espressione densa di significato.

Nel nord dell'Etiopia gli anziani condividono il loro pensiero in modo indiretto, messaggi profondi per chi, oltre la patina della cera, il senso letterale, saprà arrivare all'oro (Levine 1965), cioè, al senso profondo e nascosto di quelle parole: «come l'orefice cola l'oro in un modello di cera, spalmato internamente di terra, così il poeta infonde il suo soggetto nelle forme del linguaggio figurato» (Moreno 1935: XII). Queste espressioni fanno parte di una cultura, anche scritta, e

¹⁸ L'espressione è registrata nel documentario sopra citato.

¹⁹ Ne parlarono già Leiris (1958) e, prima di lui, Leslau (1947), la cui ricerca è ambientata in un villaggio di ebrei etiopici nei pressi di Gondar; cfr. anche Palmisano 2002.

possono essere espresse sotto forma di proverbi o di composizioni di versi, chiamati *qēnē*, nei quali una parola si presenta sia nel loro senso letterale (*sam-ēnnā*), cioè come “cera” che nasconde e mostra, allo stesso tempo, il suo senso più profondo, “l’oro” (*warq*); si tratta di significati a cui solo chi sa andare in profondità nella lingua e nella cultura può giungere.

Riporto un esempio *qēnē*, tratto dalla mia ricerca sul campo che si trova anche nel documentario che ho realizzato

«Una volta si facevano affari viaggiando a cavallo;
Il cavallo non vale niente;
mulo quando muore dispiace»

La parola “*bechlo*”, che in amharico significa “mulo”, può significare anche “giovane” o “persona che si è arricchita”. Da questo esempio si deduce la complessità delle composizioni poetiche che contengono una parola o un’espressione celata e che si possono interpretare con minore o maggiore profondità a seconda del livello di cultura e di conoscenza. Anch’io ho verificato questa situazione nella cerimonia di Gondar e l’ho documentata in video. Queste espressioni che sono parte della cultura del paese, cultura alta, lingua scritta e, allo stesso tempo, sapere popolare, trasmesso oralmente, sorprendentemente, risultano fare parte dello stesso linguaggio dei culti, di grande ricchezza e complessità a Gondar, terreno di questa ricerca. In quel contenitore aperto ai materiali più svariati, con ricorrenze importanti, ma declinato assolutamente nella singolarità di ogni operatore di culto, non ho verificato la presenza dell’uso di un amharico deformato²⁰, ma sicuramente di un parlare attraverso le immagini, di un sapere esoterico difficile da catturare: «ogni essere umano ha un *wekabi*, anche le case, le strade: *wekabi* vuol dire tutto quello che è nascosto»; espressioni, queste, che tentano di tradurre in concreto l’astratto, facendo i conti con la modernità: «un tempo usavo il *kebero* (tamburo tradizionale) ora si è rotto, uso la radio»²¹. Sia le espressioni proferite in forma di preghiera durante la cerimonia, sia quelle cantate, sono destinate ad ascoltatori attenti. I *balezar* sono figure abituate a sfuggire al controllo del potere politico proprio in virtù del sapere segreto che detengono.

²⁰ Grazie alla collaborazione di Zeleke Eresso Goffe, docente di amharico presso l’Università di Bologna.

²¹ Intervista a G.M.

X.3 Il sapere musicale degli *azmari*

Un sapere segreto - in questo caso verseggiato con accompagnamento musicale - è tramandato dagli *azmari* - suonatori che partecipano anche ai culti di possessione dell'area di Gondar (*North Gondar zone*, parte dell'*Amhara Region*)²². È da notare come le canzoni degli *azmari*²³, usate durante le cerimonie, non sono esclusivamente legate agli "spiriti", ma hanno contenuti talvolta "secolari" e ripetono i movimenti utilizzati nelle danze popolari, come ad esempio, nel ritmo *eskesta*, segnalato da Kawase (2012: 69). Come la musica degli *azmari* si leghi a momenti precisi del rito è stato recentemente testimoniato da Itshishi Kawase (2012, 2014, 2015) come da Timkehet Teffera 2016

Gli *azmari* sono musicisti simili ai *griot*, e suonano il *masinqo*, uno strumento a corde simile al violino, o *krar*, la lira. La zona di Gondar in cui mi sono trovata a fare ricerca è ricca di questi musicisti che costituiscono un gruppo tendenzialmente endogamico dotato di una lingua segreta che ne definisce l'appartenenza. La loro musica fa parte di quella secolare, definita *zäfän*, (approssimativamente "canzone e danza"), concettualmente agli antipodi della tradizione *zema*, la musica liturgica che fa parte delle cerimonie religiose della chiesa Ortodossa etiopica.

Il nome *zema*, in amharico, deriva dal *ge'ez*²⁴ "*zammara*" che significa "ha cantato" o "colui che prega dio". Uno dei racconti mitici che ne celebrano le origini riguarda le musiche cantate dall'angelo Ezra che suonava un violino a una corda insieme all'angelo Darwit che suonava la *bagana*, una grande lira per lenire il dolore di Maria al momento della sua morte. La loro area di origine corrisponde agli altopiani del nord: Scioa, Uollo, Begemender (oggi *North Gondar zone*), Gojam, Wollega and Tigray.

La musica secolare rientra, invece, tra le attività artigianali che la società attribuisce a una casta specifica e rende tabù per gli altri. Per questo motivo il termine *azmari* ha assunto una connotazione negativa ed è usato soprattutto da chi non appartiene al gruppo: «in spite of their rich musical heritage, the dominant population of northern Ethiopia considered musical professions of these groups to be disgraceful and largely overlooked their value as cultural heritages that should be documented properly» (Kawase 2012: 65)²⁵.

²² Timkehet Teffera, studiosa del culto che ha preso in esame gli scritti di Kawase e svolto lei stessa ricerche sul campo, dichiara che è abbastanza frequente trovare musiche *azmari* nella zona di Gondar, mentre non le è capitato di trovarne nella regione Amhara, nel Uollo e nel Gojjam: Teffera 2016.

²³ Il plurale in amharico risulta essere *azmariwoch*, ma, per maggiore leggibilità, userò il singolare *azmari* anche per il plurale.

²⁴ Lingua semitica, oggi estinta, parlata nell'Impero d'Etiopia fino al XIV sec.

²⁵ Vedi anche Teffera 2010: 52.

Gli *azmari* sono menestrelli che hanno accompagnato la storia etiopica, portatori di una contro cultura nomade:

«the *azmari* has been known to function as a news forecaster, social critic, companion clown, commentator, religious observer, political agitator, stroller, poet, servant, musician and beggar” at various time throughout history» (Kebebe 1971: 176)²⁶.

Nella storia molti signori e principi si sono serviti di un *azmari*, la cui musica doveva essere lode per il signore e umiliazione per i nemici. Solevano accompagnare con le loro canzoni anche i soldati in battaglia. Furono accusati di resistenza verbale durante l'occupazione italiana, quindi imprigionati, ma ugualmente forzati a cantare le lodi dei gerarchi fascisti: il loro è sempre stato, in un certo senso, uno spirito patriottico: se da una parte cantavano di aristocratici e della corte reale, dall'altra difendevano gli interessi del popolo nel momento in cui, attraverso i versi nascosti delle proprie canzoni, criticavano la monarchia feudale. Grazie alla forma poetica dei *qēnē* – che trattiene abilmente i significati nascosti e pericolosi – e grazie al loro modo di interagire col pubblico, gli *azmari* sono in grado di creare, in cooperazione col pubblico presente, liriche spontanee: «a good *azmari* is not the one with a beautiful voice ore one who plays the *masenqo* skillfully, but one who can entertain and successfully uplift the feelings of the listener» (Kawase 2012: 69)²⁷. Teffera scrive che durante il regime militare di Menghistu (1974, 1977-87) le loro canzoni di lotta hanno contribuito alla costruzione dell'immaginario del guerriero indomito e vittorioso, nella quale sia il regime sia i gruppi oppositori si potevano rispecchiare, e la loro musica, ribelle per natura, ha di volta in volta appoggiato entrambi²⁸. Kawase ne ha approfondito anche la dimensione performativa profana: oltre alla loro partecipazione a battesimi, matrimoni e alle celebrazioni annuali della Chiesa Ortodossa, oggi giorno la maggiore parte delle performance *azmari* avvengono nei bar, ovvero i *bunna bet*, letteralmente “case del caffè”, o nei *tella bet*, “case della birra”, o anche nei più moderni night club. Le musiche che accompagnavano i lavori agrari sembrano invece quasi scomparse; un tempo i contadini zappavano al ritmo di musiche denominate *shilella* (Kawase 2012: 66). Nei luoghi di intrattenimento le loro caratteristiche

²⁶ Riportato in Kawase 2012: 66.

²⁷ A sua volta l'autore fa riferimento al celebre saggio di Leslau 1949.

²⁸ Vedi Teffera, 2009.

performance sono spesso costruite in una dialettica tra partitura fissata e spazi lasciati all'improvvisazione, in cui il rapporto con il pubblico gioca un ruolo fondamentale: costruiscono melodie chiamate *bet metta* e *bet deffa*, attraverso informazioni desunte da un vivace scambio con l'audience, includendo e amalgamando abilmente, quindi, alla propria composizione, versi poetici composti dal pubblico. Quando suonano e cantano per un *balezar*, la loro musica si presta ad attirare, insieme agli abiti, ai profumi, all'aroma di incenso e caffè, gli spiriti. Nella mia partecipazione ai rituali a Gondar ho potuto assistere alla performance di uno di questi musicisti, Gashe, proprio nella casa di G.M. Nel documentario etnografico²⁹ che ho prodotto dopo quell'esperienza, si possono ascoltare alcuni versi delle sue canzoni che hanno accompagnato le cerimonie.

Dalla ricerca etnomusicologica di Kawase riporto alcuni versi cantati da un *azmari* che fanno riferimento allo spirito *Seifou Tchenger*:

«Oh Lord, give us plenty of peace; you bring a lot of joy

Oh Lord give us plenty of peace; my dear *Seifou* brings lot of joy»

(Kawase 2012: 70)

Kawase, traducendo l'amharico in inglese, sottolinea come la modalità per rivolgersi allo spirito in questione sia espressa in amharico con *Seifou-ye*, che significa letteralmente “mio caro *Seifou*” e definisce lo spirito *Seifou Tchenger* «the one of the main figure to come to the ceremony and possess the medium» (Kawase 2012: 70-71). Chiarisce che lo scopo principale delle canzoni degli *azmari*, a qualunque contesto esse facciano da sfondo, sia quello di ravvivare l'atmosfera e di agire sui sentimenti dei partecipanti.

²⁹ Il documentario etnografico, utilizzato come mezzo di indagine, sia dall'antropologia visuale, sia da parte di registi cinematografici, rappresenta un'interpretazione «del referente reale attraverso l'organizzazione e la sintesi dei dati raccolti» (Pedretti in Mastropasqua 2007: 31). Ben sapendo che la realtà non può mai essere restituita senza mediazione (cfr. Pennacini 2011), ho deciso di utilizzare i materiali filmici ripresi e montarli in un documentario perché la riproduzione video riesce a riprodurre gli stessi codici messi in scena dall'evento (verbale, gestuale, musicale, figurativo, scenografico), inoltre, la “riproducibilità tecnica” insita nel mezzo, e la conseguente possibilità di riprodurre infinite volte il prodursi dell'evento, può considerarsi basilare per formulare interpretazioni scientifiche provabili, sia nel contesto di un'analisi antropologica sia, ancor più, in uno studio dei codici performativi in atto. Kawase, osserva che: «the need for estense forms of documentation and research are intensified. With respect to traditional music performances, an audio-visual medium in particular can be effective in describing the intonation and bodily practices of performer, along with musical accompaniment; interactions between performers, the public, and the researcher; clothing and scenography; the context and politics of the performance; and so on» (Kawase 2012: 76-77).

X.4 Spiriti guerrieri

Nel nord dell'Etiopia, come racconta Leiris³⁰, i *balezar* mobilitano spiriti guerrieri, come guerriera sembra essere l'anima profonda del Paese. Si veda, a questo proposito, l'iconografia dei suoi santi, in particolare degli arcangeli Michele e Gabriele, quest'ultimo citato anche da *Abba* come colui che gli avrebbe concesso il potere di cura. Questi santi sono sovente rappresentanti mentre brandiscono una spada. Mercier descrive l'arcangelo Gabriele come l'angelo del "pronto soccorso", che, una volta chiamato, accorre immediatamente e spazza via i nemici (Mercier 1992: 161). Si nota, in queste figure, il sincretismo evidente al quale faceva cenno anche Leiris:

«Malkam Ayyahou identificava lo *zar* musulmano *Sayd-Qadar* con Cristo Salvatore del mondo. Certi santi sono quasi assimilati a degli *zar*, oltre a *Gabra-Manfas-Qeddus*, iniziatore e alleato di *Seifou Tchenger*, si può ricordare san Michele [...] e san Gabriele» (Leiris 1934b, trad. it. in Budriesi 2017: 110).

Costellata di battaglie sembra essere stata anche la storia di Gondar, che divenne capitale dell'Impero durante il regno Fasilidas, nel 1636, dopo un periodo di aspri conflitti, tra incursioni e conquiste musulmane³¹ e l'invasione degli Oromo. Del resto il repertorio "rivoluzionario" degli *azmari* ben si adatta a questo spirito indomito essendo ricco di leggendarie figure di guerrieri; i musicisti stessi accompagnavano spesso l'esercito in battaglia e le loro liriche potenti dovevano ispirare le imprese coraggiose:

«the music tradition of the Amhara and Tigray comprise among others a lot of reference to ancient wars and warriors: this is represented in the song style known as *Shilela* that is inseparably connected with the *Fukera* style, speech-recitation. These patriotic, protest and war time music repertoires are connected with the nation's long history. They are the product of the inter-territorial, international and civil wars the country has been facing in the course of history. The powerful lyrics and the agitating character of such songs are primarily meant to praise and inspire warriors to have pride, self-confidence and courage stimulating physical aggressiveness, demonstrate manliness and recklessness of Ethiopian warriors. Apart from

³⁰ Vedi, in particolare, da *L'Afrique Fantôme* di Michel Leiris, i passi riportati qui di seguito.

³¹ Ai tempi noti come *galla*, gli Oromo sono un popolo che parla una lingua cuscitica. L'espansione all'estremo sud dell'Impero, sembra essere cominciata prima o contemporaneamente alle prime incursioni dell'Imam Ahmad (Pankhurst 1998).

stories and legends, key figures in ancient battles and their heroic deeds are preserved and immortalized in songs as well as in narrative speech-recitations such as the *Shilela/Fukera* style» (Tefferà 2009)

X.5 La danza che rugge

Leiris, durante la permanenza presso il gruppo di culto di Gondar, partecipando alle cerimonie, bagnandosi, come desiderava, nella carne viva dei posseduti e riflettendo sul carattere della *balezar* Malkam Ayyahou, la definiva «vecchia zarina» e colei che «mi domina come una madre», ma anche come «ruffiana, pagliaccio e pitonessa», nell'ambiguità dell'alternarsi dei suoi sentimenti, come nel dipanarsi della sua personale relazione con gli adepti del culto, soprattutto donne. La sua è soprattutto una straordinaria risposta poetica al mistero della possessione (Leiris 1934a, 1958, Budriesi 2017b).

In un'atmosfera satura di polvere da sparo, nella Gondar degli anni Trenta, nella casa rotonda a due piani sulla collina di Gondar, calavano sulla confraternita, in particolare, su Malkam Ayyahou, *zar* guerrieri:

«un primo pizzico di polvere da sparo nel fuoco mette di buonumore *Abba Qwosqwos*. La mano sul fianco, il petto in fuori, canta delle canzoni militari, batte le mani, raddrizza la testa come un vecchio soldato di Napoleone [...] la vecchia³², invulnerabile alle fiamme, declama delle tirate di guerra e ride a squarciagola.[...] Lo spirito è sceso, uno dei grandi *awolya*³³, capi della savana e protettori delle bestie - elefanti, bufali e altri - da cui gli *zar* succhiano il latte. È bastata questa fumigazione di polvere, evocatrice di caccia, per portarla a un diapason così lirico» (Leiris 1934a: 353-355).

E, a proposito di un'altra danza in onore di spiriti guerrieri:

³² Malkam Ayyahou.

³³ *Wolie* (pl. *awelya*) in amarico signifca *spirito*. Il termine richiama l'arabo *wali*, *sant'uomo*. Il termine *awlyya* (dall'arabo *awliya* plurale di *wali*, santo musulmano, marabuto) è usato per indicare certi potent *zar* o grandi illuminati, per estensione gli *zar* in generale. Il *wolie* può essere considerato l'equivalente di un *mediatore*, tra uomini e spiriti (vedi Rodinson 1975: 62).

«le quattro bottiglie di cognac che ho portato sono offerte rispettivamente alle quattro “personalità”³⁴ [virgolette di chi scrive]: una per *Abba Josef*, una per *Rahiélo*, una per *Abba Tchenguier*³⁵ e una in particolare per la piccola *Chankit*, provocano una danza militare che viene eseguita da Malkam Ayyahou» (Leiris 1934a: 363).

Danze in onore di spiriti guerrieri che cantavano, e ancora oggi cantano, le proprie canzoni guerresche, inframmezzate dai caratteristici “ruggiti”. Leiris nel descrivere il *gurri*³⁶ lo legava indissolubilmente al “tema” di guerra (*fukkara*):

«la testa animata da un ampio movimento di rotazione su un piano verticale, [...] danza e rugge: il ruggito comincia quando la testa è abbassata, e finisce con una brusca emissione, quando, rialzata, si rovescia all’indietro per riprendere fiato; fra l’inizio del ruggito e l’emissione definitiva del soffio si introduce come una specie di controcanto, la recitazione, molto rapida del *foukkara* o tema di guerra» (Leiris 1934a).

Una danza per cavalli e cavalieri³⁷ avidi di fumigazioni e polvere da sparo.

I due principali *zar* di cui *Abba* ci aveva dichiarato di essere il cavallo sono *Seifou Tchenger* e *Demsés* di cui ci ha indicato i seguenti “temi di guerra”.

Per *Seifou Tchenger*: «*tchenger bale kumneger*», in cui “*tchenger*” significa “frusta”; “*bale*”, “proprietario”; “*kumneger*”, “fatto importante”, dunque: «essere il proprietario della frusta è importante» o, in altre parole: «sono al di sopra di chi teme di essere punito con la frusta».

Per *Demsés*: «*esat Gorash*»: *Demsés* (nome proprio di spirito) «è colui che ingoia il fuoco» ovvero: «*Demsés* è al di sopra di tutto, come un fuoco, che distrugge»

Mi sembra particolarmente significativo - di cosa *Abba G.M.* consideri “spirito” e come lo connoti esteriormente - riportare un fraintendimento di senso documentato durante un'intervista, tra me, il mio mediatore con *Abba* – Addissu - il cameraman Jamal e lo stesso *Abba*. Sarà evidente come la “scenografia” del rito, i costumi dei partecipanti abbiano un potere trasformativo. Riporto il

³⁴ Celebre è l’interpretazione di Leiris dei vari *zar* che possedevano Malkam Ayyahou che costituivano un suo “guadaroba di personalità” (Leiris 1958).

³⁵ Lo *zar Seifou Tchenger* è qui chiamato “Padre” (*Abba*).

³⁶ La parola pare derivare da *magurat* che significa “muovere corpo e testa”.

³⁷ Il termine *feras*, cavaliere, è comunemente associato allo spirito che “cavalca” il posseduto.

dialogo tra i miei interpreti e *Abba* a cui chiedevo se gli spiriti potessero avere un passato, se erano stati uomini ragguardevoli prima di entrare nell'ombra:

Abba (rivolto ad Addissu): «Prima ero un contadino e San Gabriele (*Kiddus Gabriel*) mi ha dato questo potere - questo lei [riferito a me] lo deve capire!»

Jamal (rivolto ad Addissu): «Non hai capito, ha chiesto chi era prima» (si riferisce alla mia domanda su un presunto passato umano dello spirito *Seifou Tchengher*)³⁸;

Addissu (rivolto a Jamal): «Come si fa a chiedere chi era prima!»

Jamal (rivolto ad Addissu): «Prima di diventare uno spirito (usa il termine amharico *menfes*) poteva essere stato un uomo!».

Abba interrompe il dialogo d'autorità: «Il *wekabi* [*Seifou Tchengher*] si riconosce da come è vestito! Il *gabi* che indossa deve avere una banda (usa il termine *tilet*) rossa».

Durante il dialogo sopra riportato, *Abba* aveva iniziato a frugare dietro una delle tende che delimitano il suo spazio (quello notturno da quello diurno dell'unica stanza che compone la sua abitazione che è, allo stesso tempo, il suo luogo di culto) alla ricerca del *gabi* di *Seifou Tchengher*, che avrebbe indossato per noi l'ultimo giorno, quello in cui avremmo assistito alle cerimonie, il giorno della possessione.

L'evidente teatralità di cui questo primo racconto della mia esperienza a Gondar è portatore - musiche e costumi "di scena"- richiama, ancora una volta, l'attenzione sulla forte valenza performativa dei culti, al di là di quelle che sono le loro "funzioni", che spaziano:

«dalla terapia al puro intrattenimento, dall'espressione di differenze sociali o di genere, a un loro concreto bilanciamento, dalla rappresentazione di una cosmologia, alla concettualizzazione di un'alterità» (Pennacini 1998: 27).

Il simbolismo di questo genere di rituali è espresso sovente in forme non verbali: «i culti di possessione sono sempre qualcosa di più e qualcosa di meno della terapia, dell'arte, dell'intrattenimento, della critica sociale» (Kramer, 1993: 240). La linea tracciata da Kramer, seguita

³⁸ Mi basavo su quanto scrive Leiris: «in Etiopia alcuni *zar*, se non proprio spiriti di antichi maghi, sono almeno considerati di stirpe umana, esseri storicamente definiti [...]. Gli *zar* femminili *Sasitu Enqwelal* e *Dira* sono considerati di stirpe umana: si dice che siano le figlie dell'imperatore Yasu (1680-1704) ritenuto un grande *debtera*, o "sapiente", capace, come altri sovrani di un tempo, di evocare gli spiriti» (Leiris 1958: 14).

da Beneduce, Boddy, Pennacini (et al.), è, infatti, una delle chiavi di accesso più convincenti a queste manifestazioni in quanto mette in particolare evidenza quello che Kramer definisce il carattere “rappresentazionale” dei culti, che mobilita, cioè, la potenza della *mimesi*, non nel senso platonico che la identifica come “imitazione”, bensì nel significato profondo, greco, arcaico, di atto totale della rappresentazione drammatica (da Havelock 1963, in Deriu 2013), come «fenomeno originario di tutta l'attività artistica».

In questo senso i comportamenti simbolici agiti durante la cerimonia ci portano di fronte:

«a comportamenti organizzati e codificati, nonché alle abilità correlate, nelle quali individui e comunità fanno sedimentare (cioè “immagazzinano”) elementi di “sapere” ritenuti utili e dotati di significato e valore» (Deriu 2012: 157).

Connerton sottolinea come gesti e posture «sono veicoli e strumenti di memoria particolarmente efficaci: un inchino, un saluto [...] riattualizzano (ricordano) esperienze, significati, rapporti condizioni» (Connerton in Beneduce 2002: 234).

Partecipare al rito celebrato da *Abba* ha rappresentato per tutti noi vivere la performance come un sistema di apprendimento (*learning*), immagazzinaggio (*storing*) e trasmissione (*transmitting*) del sapere (*knowledge*)³⁹.

Abbiamo a che fare con performance “trasformative”, forme ibride di rituali con una certa dose di teatralità: nessuna performance è mai “pura efficacia” e neppure “puro intrattenimento”: occorre, credo, meditare ancora sulla strabiliante affermazione di Messing, in cui si sente l'eco di Leiris: «il paziente è al corrente della performance che da lui ci si aspetta quando si ammala» (Messing 1958: 1120)⁴⁰.

Di fronte al mistero della possessione, al perdersi nel viaggio, vorrei concludere con le parole estatiche di Leiris:

«perché indubbiamente l'estraneo, la savana, l'esterno ci invadono da ogni parte. Siamo tutti, o cacciatori che rinnegano tutto, che si votano volontariamente al mondo esterno per essere

³⁹ «Questi gesti, queste posture, sono veicoli e strumenti di memoria [...] efficaci [...] riattualizzano, ricordano esperienze [...] e, come per il linguaggio del rituale, attraverso l'uso di atti performativi o allocutori, secondo la terminologia di Austin, anch'essi portano alla luce azioni, mettono in pratica qualcosa» (Beneduce 2002: 234).

⁴⁰ Trad. di chi scrive.

penetrati, nutrirsi e inorgogliersi di certe forze superiori, grandi come il sangue che ribolle nel cuore degli animali, l'ispirazione fatalmente diabolica, il verde delle foglie e della follia, o dei posseduti che questa stessa marea esterna finisce un giorno per sopraffare e che, a prezzo di mille tormenti a volte mortali, acquisiscono il diritto di firmare definitivamente il patto con l'eterno demone immaginario del fuori e del dentro, il nostro stesso spirito» (Leiris 1934a p. 433).

X.6 Bibliografia

Beneduce, Roberto

2002 *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino, Bollati Boringhieri,

Bishaw, Makonnen

1991 *Promoting traditional medicine in Ethiopia*, in "Social Science and Medicine", n. 2.

Budriesi, Laura

2012 *Viaggio attraverso la possessione nell'Etiopia di oggi*, Bologna, Odoya.

2017a *Michel Leiris sui palcoscenici della possessione. Etiopia e Haiti. Scritti 1930 -1983*, Bologna, Pàtron.

2017b *Michel Leiris. Il teatro della possessione*, Bologna, Pàtron.

Deren, Maya

1953 *Divine Horsemen, The Living Gods of Haiti*, London-New York Thames and Hudson, (trad. it., *I cavalieri divini del vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1959, 1997).

Deriu, Fabrizio

2012 *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.

2014 *Mimesis restored. Performing arts as a «way of knowing»* in: "International Conference Theater, Performance, Philosophy": *Crossings And Transfers In Contemporary Anglo-American Thought*, University Of Paris IV – Sorbonne.

Kawase, Itsushi

2012 *The Azmari Performance During Zar Ceremonies In Northern Gondar, Ethiopia- Challenges and Prospects for the Documentation* in "Cultures Sonores d'Afrique, V". a cura di Junzo Kawada, Institut de Recherches sur les Cultures Populaires du Japon.

2014 *The Amharic Oral Poetry of Lalibäločč* in " Japanese Review of Cultural Anthropology, Vol.15.

- 2015 An Analysis of Lawaḡi Oral Poetry in Ethiopia in "Cultures Sonores d'Afrique, VI", a cura di Junzo Kawanda, Institut de Recherches sur les Cultures Populaires du Japon.
- Grotowzki, Jerzy e Flazen, Ludwik,
2007 *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flazen con uno scritto di Eugenio Barba, a cura di Ludwik Flazen, Carla Pollastrelli e Renata Molinari, Firenze, La casa Usher.
- Kramer, Fritz W.
1987 *The red Fez. Art and Spirit Oossession in Africa*, London, Verso, 1993 [ed. or. tedesca 1987].
- Leiris, Michel
1933 *Le Taureau de Seyfou Tchenger*, in "Minotaure", n. 2, (trad. it. L. Budriesi, *Il toro di Seyfou Tchenger*, in Budriesi 2017a).
- 1934a *L'Afrique fantôme*, Gallimard, Paris (trad. it. *L'Africa fantasma*, Milano, Rizzoli, 1984).
- 1934b *Le Culte des zârs à Gondar (Éthiopie septentrionale)*, in *Æthiopica*", nn. 3-4 (trad. it. L. Budriesi, *Il culto degli zar a Gondar Etiopia settentrionale*), in Budriesi 2017°
- 1958 *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon (trad. it. *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli Etiopi di Gondar*, Milano, Ubulibri, 1988, 2006).
- Leslau, Wolf
1949 *An Ethiopian Argot of a People Possessed by a Spirit*, in "Africa", n. 19, 3
- Levine, Donald N.
1965 *Wax and Gold. Tradition and Innovation in Ethiopian Culture*, Chicago, Chicago University Press.
- Mastropasqua, Fernando
2007 *La scena rituale. Il teatro oltre le forme di rappresentazione*, Pisa- Bari Carocci Editore.
- Mercier, Jacques
1992 *Le Roi Salomon et les Maîtres du Regard. Art et médecine en Éthiopie*, a cura di J. Mercier, H. Marchal, Paris, Réunion des Nationaux.
- Moreno, Martino Mario (a cura di)
1935 *Raccolta di qēne. Testi, traduzione e commento*, Roma Tipografia del Senato.

Messing, Simon D.

1958 *Group Therapy and Social Status in the Zar Cult of Ethiopia*, in "American Anthropologist", n. 6.

Metraux, Alfred

1955 *La comédie rituelle dans la possession*, in "Diogène", n. 11.

Palmisano, Antonio Luigi

2002 *Esercizi in mistica pagana: suono e parola divina in culti zar dell'Etiopia*, in "Africa" n. 4.

Pennacini, Cecilia

2011 *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci (1a ed. 2005).

2012 *Kubandwa. La possessione spiritica nell'Africa dei Grandi Laghi*, Torino, Trauben, con Prefazione di Francesco Remotti (1a ed. 1998).

Pankhurst, Richard

2013 *Etiopia. Una storia*, Trieste, Beit Editore (ed. or. *The Ethiopians: A History*, New York, John Wiley and Sons Ltd, 1998).

Pili, Eliana

2011 *Politiche sanitarie e pratiche di cura consuetudinaria in Etiopia*, in B. Nicolini e I. Taddia (a cura di), *Il corno d'Africa tra medicina politica e storia*, Aprilia Novalogos Pratica editrice.

Teffera, Timkehet

2009 *The Role of Political Songs in Ethiopia During the Long Protracted War (1974-1991): A Case Study on Identity, Integration and Conflict in Central and Northern Ethiopia* (<http://www.academia.edu/>, ultima consultazione settembre 2017).

2010 *Mendicancy and Oral Poetry in Ethiopia: The Case of the Hamina*, In "Guandu Music Journal": n. 13, (<http://www.academia.edu/>, ultima consultazione settembre 2017).

2016 *Zar Spirit Possession among the Amhara and the Role of Music* (<http://www.academia.edu/>, ultima consultazione settembre 2017).

Young, Allan

1975 *Why Amhara get Kureynya: Sickness and Possession in an Ethiopian zar cult*, in "American Ethnologist", n. 2, 3.



Fig. 1 Padre (Abba) G.M. durante una cerimonia nella sua abitazione nelle vesti di *Seifou Tchenger* (Gondar, 2015) (fotografia di Laura Budriesi).

XI. *Africa questa (s)conosciuta: ritualità del «continente nero» secondo i Mondo Movie di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi*

di Davide Turrini

Ci sono film che rappresentano culturalmente l'industria cinematografica italiana nell'intero pianeta, Giappone e Australia compresi, ma che non sono di certo i gloriosi titoli di Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e le opere contemporanee di Paolo Sorrentino. Parliamo dei "mondo-movie", ovvero quelle opere cinematografiche che nascono nei primi anni sessanta in Italia con la pretesa, la tenacia, e le risorse tecnico-produttive, di mostrare *esoticamente* il volto altro delle usanze, dei riti, delle tradizioni, e della vita di paesi lontani e ancora selvaggi come l'Africa e l'Estremo Oriente, ritratti irrimediabilmente retrogradi e arretrati rispetto alla quotidianità occidentale. Si tratta di mostrare l'abiezione morale, l'immagine trash, il frame della differenziazione socio-culturale, con un forte richiamo ideologico razzista alla base, attraverso l'oramai consolidato uso delle pratiche etnografiche del documentario in voga fin dagli anni cinquanta in molte cinematografie europee d'avanguardia, e non solo. Grazie a un gruppo di autori italiani come Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi (autori di: *Mondo Cane*, 1962; *La donna in the world*, 1963; *Mondo Cane 2*, 1963; *Africa addio*, 1966; *Addio zio Tom*, 1971 – diretto solo da Jacopetti); i fratelli Angelo e Alfredo Castiglioni (*Africa segreta*, 1969; *Africa ama*, 1971; *Addio ultimo uomo*, 1978; *Africa dolce e selvaggia*, 1982); Antonio Climati e Mario Morra (*Ultime grida dalla savana*, 1975) nei primi anni sessanta in Italia nasce il filone del mondo-movie che si svilupperà negli anni settanta in un infinito gorgo di reportage più o meno sensazionalistici (pensiamo che lo scrittore engagé Alberto Moravia scriverà i testi per la voce over di *Ultime grida dalla savana*), fino a fondersi con gli horror dei primi anni ottanta che hanno come sfondo set esotici, apparentemente inesplorati, ma con la stessa modalità rappresentativa del selvaggio violento fermo all'età della pietra (*Cannibal Holocaust* di Ruggero Deodato, 1980). Queste ultime sono solo leggere deviazioni rispetto a *Mondo Cane*, autentica matrice originaria di ogni divagazione sul tema.

Le peculiarità dei mondo-movie sono quelle di mostrare una serie di situazioni fuori dalla normalità della modernità occidentale, attraverso l'utilizzo di uno stile sensazionalistico, la reiterazione e la conferma dei pregiudizi sulle popolazioni dei mondi altri. La forma è quella del

documentario che ha chiaramente, almeno nei casi dei film di Jacopetti&Prosperi, una matrice di falsificazione, quindi di quello che nei primi anni duemila si definisce “mockumentary” – ovvero quel genere cinematografico e televisivo nel quale eventi fittizi e di fantasia sono presentati come reali attraverso l’artificio del linguaggio documentaristico -, ma che meglio si fonde nel concetto di “shockumentary”, ovvero di una ripresa di fatti reali (fittizi o meno) che scioccano, colpiscono, sconvolgono. L’accento dei mondo-movie è tradizionalmente su alcuni tabù delle società occidentali come la morte e il sesso. Anche se Jacopetti&Prosperi nella loro fulminante ascesa nei box office italiani ed internazionali inclinano l’asse tematica della loro “poetica” sul continente africano fin da *Mondo Cane 2*, dove vengono riportati, montati e mostrati diversi riti e danze del Centro Africa, per poi prorompere nel loro saggio agiografico e eticamente colonialista, approfondimento soprattutto politico rispetto al “continente nero” in *Africa Addio*. Va altresì ricordato che film che oggi rileggiamo e denigriamo per il loro approccio smaccatamente razzista non erano all’epoca della loro produzione e distribuzione in sala lavori di nicchia o poco visti, magari in sale di quart’ordine. Secondo i dati Siae, *Mondo Cane* nel 1962 è il 21esimo incasso della stagione con 800milioni di lire; *Mondo Cane 2* non va benissimo al botteghino, anche perché viene costruito con i ritagli della lavorazione del primo incassando comunque circa 500milioni di lire. *Africa Addio* è però un vero e proprio successo commerciale: nono incasso stagionale con un miliardo e 400 milioni. Nel 1966 in Italia ci sono più persone in sala per vedere Jacopetti&Prosperi all’opera che per seguire le gesta universali della tata Mary Poppins. L’apice del lavoro raggiunto nel ‘66 da Jacopetti/Prosperi, che poi prenderanno vie professionali separate, dimostra storicamente che non siamo di fronte a film fuori dal circuito commerciale, anzi ne fanno parte talmente tanto dal punto di vista produttivo che a produrli è nientemeno la Cineriz di Angelo Rizzoli. Cineriz che mentre produce *Mondo Cane* porta in palmo di mano e all’attenzione internazionale *L’eclissi* di Michelangelo Antonioni e *La comare secca* di Bernardo Bertolucci. *Mondo Cane 2* è sempre prodotto dal gran mogul Rizzoli, ma con la consorella Federiz che, tra l’altro, nel 1964 produrrà *Deserto Rosso* sempre di Antonioni. Pensiamo infine che il brano principale di *Mondo Cane*, *More*, composto da Riz Ortolani (e Nino Oliviero), Ortolani sarà poi compositore dei cannibal movie come *Cannibal Holocaust* di Deodato come di moltissimi film di Pupi Avati e di molti lavori di Tinto Brass, finirà nelle nomination all’Oscar per la miglior canzone originale, caso rarissimo per l’industria italiana forse bissata solo dai successi di Ennio Morricone. È quindi importante valutare un dato

produttivo che connota anche una cultura di fondo, e che nel tempo sembra essersi perduto in una logica industriale “politicamente corretta”: nell’industria del cinema italiano ciò che faceva guadagnare veniva prodotto senza troppi giri di parole, o patemi morali. Bernardo Bertolucci era un astro nascente e faceva ricavare denaro, tanto quanto le opere di Jacopetti&Prosperi.

XI.1 *Mondo Cane: rappresentazione dell’altro da sé, falsificazione del reale fino allo snuff movie*

Le sequenze che si susseguono in *Mondo Cane* appartengono alla categoria del reportage e mostrano immagini esotiche e bizzarre dal mondo, dove il decadimento e l’opulenza occidentale vengono contrapposte al naturalismo selvaggio delle società primitive, al ritmo quotidiano altro da sé che viene comunque anch’esso stigmatizzato. La rappresentazione dell’“esotico” di per sé è inesistente, almeno in *Mondo Cane*, perché si è continuamente di fronte ad una contrapposizione, ad uno sfottò, ad una presa in giro di persone buffe, grasse, goffe dell’occidente e ai selvaggi con movenze e fare animalesco dall’altra. Non è questo lo spazio in cui analizzare la filosofia dell’approccio stilistico jacopettiano/prosperiano in senso lato, una miscela tra il cinegiornale del ventennio fascista e l’esplosione all’estrema potenza del concetto di *camera-stylo* di Alexandre Astruc; bensì le modalità del loro approcciarsi all’altro da sé. Un unico elemento formale del cinema Jacopetti/Prosperi serve però per proseguire l’analisi: la falsificazione del reale. La grande domanda che ci si pone di fronte al filone mondo, e nello specifico *Mondo Cane* e *Africa addio* è: cos’è vero e cos’è falso in quello che stiamo vedendo come “documentazione” di una realtà? Ci si potrebbe accapigliare per secoli per dare una risposta sensata al quesito. Ci hanno provato i produttori stessi dei mondo-movie, i critici cinematografici e gli storici del cinema seguendo impossibili dichiarazioni degli autori. E hanno provato a rispondere perfino diverse procure della repubblica italiana nell’accusare i registi di veri e propri reati contro le persone riprese. Basti pensare alla propaggine più estrema dei mondo-movie, quel *Cannibal Holocaust* diretto da Ruggero Deodato nel 1980 dove il quartetto di occidentali (newyorchesi) diretto in Amazzonia per registrare la vita delle tribù cannibali del luogo torna a casa soltanto sotto forma di *found footage* amatoriale casualmente ritrovato del quartetto di antropologi con tanto di loro barbare uccisione dai cosiddetti cannibali. La rappresentazione della popolazione amazzonica oscilla tra l’esotico spicciolo e il più strutturato sguardo colonialista (“loro” sono selvaggi primitivi che violentano e sgozzano). Qui l’aspetto più importante è che la domanda sul vero/falso investe la cronaca

giudiziaria visto che Deodato e i produttori del film, Franco Di Nunzio e Franco Palaggi, finiscono in tribunale appena la pellicola esce a Milano perché i quattro protagonisti all'epoca sconosciuti come attori, tra cui Luca Barbareschi, quindi scambiati senza dubbio per reali antropologi, scompaiono in accordo con la produzione per un anno. L'espedito di marketing promozionale funziona talmente bene che appena i primi spettatori vedono il film, dove i quattro vengono sbudellati dagli indios, le forze dell'ordine si chiedono se sono stati uccisi – in uno scivolone di genere tra il *Mondo movie* e lo *snuff* – sequestrando il film e aprendo un processo da cui poi Deodato&Co verranno prosciolti.

XI.2 *Mondo cane 2: derisione dissacrante e suicidio in diretta*

Forti del buon successo di *Mondo Cane*, Jacopetti e Prosperi ci riprovano un anno dopo (1963) con il materiale finito tagliato dal primo *Mondo Cane*. Al minuto 17 e 56 secondi del film (<https://www.youtube.com/watch?v=Wh9kzf0Zcd4>) nella sequenza dell'arrivo di anziani turisti bianchi ad Honolulu nelle Hawaii si compie quella che potremmo definire la contrapposizione di senso più evidente del mondo-movie jacopettiano, quel deridere dissacrante dell'elemento esotico e allo stesso tempo il plateale sfottere l'uomo occidentale, procedimento retorico qui al suo apice eclatante. In particolar modo ci soffermiamo nell'analisi della scena in cui gli hawaiani cospargono di fango i corpi di due anziane donne bianche. La goffaggine degli obesi che si sentono come soffocare e rifiutano la "cura" salutare tipica del posto, si mescolano con i sorrisi degli indigeni e con le musiche sinuose del luogo. In un attimo il montaggio ci porta ad un raccordo oggetto, quello del fango che si fa escremento altrettanto organico di animali selvaggi, deiezioni raccolte con le mani da una tribù non meglio precisata del Centro Africa che la accumula in grosse mucchi per poi usarla come tetto per le proprie capanne e grazie all'odore sprigionato come afrodisiaco o disinfettante dell'ambiente. Oltre all'immagine l'elemento formale cruciale per il mondo-movie, è il commento dissacrante, malizioso, di una voce fuori campo che sottolinea imperfezioni dell'alterità occidentale od esotica, plebaglia che si può offendere e dileggiare con molta serenità d'animo. «L'apparente oggettività del documentario di Jacopetti e Prosperi è infatti subito neutralizzata da due fattori audiovisivi, il commento innanzitutto (ricordiamo che J. ha scritto testi di molti cinegiornali e anche della settimana Incom), l'attività di J. con Settimana Incom ne aveva messo in luce la tendenza ad un sarcasmo mordace, in MC e successivi la voce *off* fa il paio con un utilizzo a tesi del montaggio. Come nota Pietro Adamo la suddivisione dei compiti tra Prosperi e Jacopetti,

assegna al primo il ruolo di illustrare dal punto di vista prettamente visivo gli usi e costumi dei diversi branchi cogliendone fino al limite del paradosso la natura zooiatria; al secondo quello di svelare con commento e montaggio la radice antropologico/culturale dei suddetti 'animali' (...) reale e fasullo si intersecano e si confondono, la finzione jacopettiana giunge a essere più credibile della realtà stessa, proprio perché si appropria di quegli strumenti diegetici, è granulosa, faticosamente percettibile, che per convenzione riflettono le caratteristiche estetiche della realtà al cinema» (Curti-La Selva, 2007:25).

Sempre in *Mondo Cane 2* vi è poi la sequenza incriminata del "suicidio in diretta". Quell'idea jacopettina che ha portato alla rottura del pool di autori iniziale dell'operazione Mondo Cane, ovvero dell'autoallontanamento del montatore Paolo Cavara che in Italia, riceveva le bobine del girato e su indicazione di Jacopetti preparava una sorta di premontato. Quando Cavara riceve il girato che corrisponde alla sequenza del minuto 44, quella dove viene ripreso un monaco buddista che si dà fuoco per protesta contro il trattamento ricevuto dal governo del Vietnam del Sud, rimane sconvolto tanto da abbandonare definitivamente il duo Jacopetti/Prosperi che in Africa Addio si troverà a lavorare da solo. La sequenza, che può essere visionata isolata dal resto del film (https://www.youtube.com/watch?v=1l_UNsO8DXM), è un realtà un clamoroso fake a colori. Al secondo 31 la ripresa che pare improntata alla casualità, con la macchina da presa traballante e l'obiettivo che rimane alle spalle degli astanti, perlopiù monaci con saio arancione, intenti ad osservare il celebre monaco Thich Quang Duc mentre sta per darsi fuoco, subisce un forte stacco con un falso raccordo sull'oggetto inquadrato in modo da permettere, a colui che diventerà uno dei più importanti creatori di effetti speciali cinematografici anni ottanta, ovvero il Carlo Rambaldi di ET, di posizionare il proprio pupazzo sostitutivo con le sembianze del monaco per poi farlo bruciare come la procedura illustrata nei primi venti secondi voleva. In realtà la ricostruzione differisce in maniera clamorosa dall'ufficialità di quell'atto che si compì realmente e venne immortalato da una serie di scatti fotografici in bianco e nero che sbugiardano la sgargiante versione colorata di Jacopetti/Prosperi.

Infine, risulta ulteriormente importante per comprendere filosofia e metodologia formale jacopettiana/prosperiana che proromperà poi nella vera e propria ideologia colonialista di Africa Addio, la sequenza in cui i due autori mostrano in un serrato montaggio le peripezie di un set cinematografico dove si "riproduce" ogni tipo di artificio falsificatorio (da sangue e trucchi nei film

horror, fino alle false prospettive in profondità di campo cartonate) di ciò che si vede nei film. Una *mise en abyme* lapalissiana e congruente rispetto alla propria poetica spettacolarizzante dell'indistinguibilità tra il vero e il falso, che si chiude con un affondo che connota fortemente la poetica "colonialista" che proromperà in Africa Addio. L'ultimo dei trucchi svelati dal set di cinema è un primo piano insistito su una finta donna nera con una parrucca bionda, che in realtà è un uomo. Da qui lo stacco di montaggio catapulta l'occhio spettatoriale nel solito spezzone rubato da lontano, una sorta di teleobiettivo sulla tratta delle schiave, donne somale dai 12 ai 15 anni, che avveniva, almeno ci si riferisce agli anni '50, tra i più poveri paesi del corno d'Africa e i paesi arabi più ricchi della sponda opposta del mar Rosso. Successivamente la denuncia si trasforma nell'esposizione di un gruppo di bambini africani ridotti pelle e ossa, incatenati e ingabbiati. È qui che la voce fuori campo esercita la sua usuale *auctoritas* indicando nel colono militare bianco colui che svela attraverso un'indagine i colpevoli delle condizioni di quei bimbi. Colpevoli che altri non sono che neri corrotti. Il j'accuse iacopettiano che visivamente indugia su dettagli macabri di menomazioni fisiche, si appella oralmente alla propria coscienza pulita e a Dio. «Queste cose non possono più accadere». Ricordiamo che Gualtiero Jacopetti venne arrestato a Hong Kong durante la lavorazione di *Mondo Cane* per aver violentato in una stanza d'albergo alcune ragazzine minorenni. Fu l'ambasciata italiana ad intervenire e sistemare la questione giudiziaria.

XI.3 Africa Addio: l'apoteosi del colonialismo razzista del cinema jacopettiano.

Secondo la testimonianza dello stesso Jacopetti, riportata sul libro Graffi sul mondo (Loparco, 2014), il regista toscano avrebbe voluto incentrare completamente sull'Africa il film *Mondo Cane*. Poi i guai giudiziari, con l'accusa di violenza sessuale su delle minorenni accadutogli ad Hong Kong, gli fece modificare i piani di viaggio e i luoghi di ripresa, ma nel 1965 fresco del successo dei primi due *Mondo Cane* ecco Jacopetti raggiungere il "continente nero". «L'Africa dei grandi esploratori, l'immenso territorio di caccia e avventure che intere generazioni di giovani amarono senza conoscere, è scomparso per sempre. A quell'Africa secolare, travolta e distrutta con la tremenda velocità del progresso, abbiamo detto addio. Le devastazioni, gli scempi, i massacri ai quali abbiamo assistito, appartengono a un'Africa nuova a quell'Africa che se pure riemergerà dalle proprie rovine più moderna, più razionale, più funzionale, più consapevole, sarà irriconoscibile. D'altronde il mondo corre verso tempi migliori. La nuova America nacque sulle tombe di pochi

bianchi, di tutti i pellirossa e sulle ossa di milioni di bisonti. La nuova Africa risorgerà lottizzata sulle tombe di qualche bianco, milioni di negri, e su quegli immensi cimiteri che furono una volta le sue riserve di caccia. L'impresa è così moderna e attuale che non è il caso di discuterla sul piano morale. Questo film vuole soltanto dare un addio alla vecchia Africa che muore e affidare alla storia il documento della sua agonia». Queste le parole della voce fuori campo che aprono *Africa addio* – nella versione italiana –, il terzo film diretto da Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi. Una lunga didascalia scorre sulle immagini di un cambio di consegne, un passaggio di bandiera tra un esercito di coloni bianchi a quello di un esercito di africani neri. *Africa addio* si presenta subito per quello che sarà: uno sguardo politico critico rispetto alla decolonizzazione, che paradossalmente nel suo cancellare le regole imposte consentirebbe un ritorno ad uno stato selvaggiamente caotico l'Africa. Timore oggettivamente mai verificatosi per il duo Jacopetti/Prosperi ma che ne delinea, in modo consequenziale ai due *Mondo Cane*, un moralismo classista e razzista esibito attraverso stile e forma cinematografica riconoscibile. Nel documentario *Godfathers of mondo* (<https://www.youtube.com/watch?v=vrYUKIG9uMk>), resumé allegro e spensierato di una fruttuosa avventura commerciale cinematografica del mondo movie italiano, Franco Prosperi vestito cachi da safari afferma chiaramente che «l'Africa non era pronta all'indipendenza perché non c'erano classi dirigenti pronte a sostituire i bianchi». Ed è curioso che l'elemento della caccia si inserisca nell'esposizione della minorità dell'uomo nero incapace di gestire il cambiamento politico, come altrettanto incapace di gestire i cacciatori di frodo, oltretutto tutti neri anch'essi, vera piaga di un loisir antico per i bianchi europei ora incomprensibilmente scomparso agli occhi dei due documentaristi. La sequenza al minuto 13 delinea una sudditanza alquanto disgustosa tra bianchi e neri che merita di essere ricordata in tutta la sua interezza. Nella preparazione di una simulata caccia alla volpe in suolo africano, i neri (servi) osservano l'incipiarsi e il vestirsi elegante dei bianchi (coloni), fino al momento in cui addirittura la cinecamera di Jacopetti/Prosperi inquadra in dettaglio il servo che congiungendo le mani crea lo scalino per far salire sul cavallo il padrone. Successivamente inizia la caccia con dilatati campi lunghi in cui i cavalieri bianchi accompagnati dai cani beagle galoppo in un idilliaco paesaggio agreste. All'improvviso in un altro campo lungo viene mostrato un ragazzo nero con in mano una corda penzolante a cui è legata una carogna sanguinolenta di animale. Il ragazzo è costretto a correre. È lui la "preda" dietro la quale si scatena la caccia.

La lavorazione di *Africa Addio* dura quasi due anni. Jacopetti e Prosperi si ritrovano in luoghi “caldi” soprattutto nel Centro Africa in cui ci sono scontri armati tra militari e popolazione locale proprio per via dei cambiamenti politici dovuti alla creazione di movimenti armati e radicali di ribellione. Al minuto 101 la troupe di *Africa Addio* si ritrova nell’ “anarchia” della capitale della Tanzania, Dar es Salaam. La voce fuori campo parla di oggettive «difficoltà per i giornalisti a caccia di immagini» di girare per le strade: «ovunque ci cacciano via, ovunque ci insultano». Jacopetti&Co sono quindi in auto e finiscono in mezzo al babelico caos cittadino: prima inquadrano da dentro l’auto alcuni corpi di persone uccise dai soldati, poi “una rivolta (di neri ndr) contro i commercianti accusati di essersi sostituiti ai bianchi nello sfruttamento del popolo”, infine scovano alcuni soldati uccisi e provano a seguire l’esecuzione sommaria di alcuni “musulmani” colpevoli scovati nelle case che vengono sbattuti al muro. Solo che i soldati «ci gridano di andarcene ci minacciano di andare via con i mitra, cerchiamo di tergiversare, mentre la macchina da presa ronza dietro di noi». Poi all’improvviso la macchina da presa sempre dentro l’auto inquadra un soldato che con il calcio del fucile rompe il vetro davanti dell’auto. Il rumore posticcio in post produzione amplifica l’effetto della rottura come se si fosse infranta una vetrina di un grande magazzino. Dal sedile davanti sbucca proprio Jacopetti che fa come per tenersi la testa in una smorfia di dolore. «Qualcuno di noi è ferito, aprono gli sportelli e ci trascinano fuori, ci arrestano, ci metteranno al muro», recita la voce fuori campo. L’eroe occidentale Jacopetti diventa protagonista del suo film con la macchina da presa che continua a filmare. Il regista si mostra impavido di fronte alla morte, guarda in macchina con una ferita lillipuziana dietro ad un orecchio che gli sanguina. Il montaggio giustappone un paio di inquadrature da fuori dall’auto in cui il nostro viene trascinato non proprio a forza contro un muretto da due soldati, mentre un altro si frappone tra l’obiettivo e i tre che si allontanano creando un fuori vista provvidenziale. Anche perché se si sta attenti nell’ultimo istante dell’inquadratura per una frazione di secondo si vede che Jacopetti viene lasciato andare come nulla fosse, quasi che per l’ennesima volta tutto finisca (per i bianchi) in farsa. La voce fuori campo ha così modo di sottolineare come la salvezza di Jacopetti sia dipesa da quel «miracolo di cui a suo tempo parlarono i giornali». La frase riportate dai due autori ai giornali fu questa: «Fermi tutti non sono bianchi, sono italiani». Verità e finzione, sulle spalle delle popolazioni africani, si continueranno a rincorrere per decenni. Chi di razzismo ferisce, di razzismo non perisce, anzi si salva.

XI.4 Bibliografia

Curti, Roberto, Tommaso La Selva, Tommaso,
2017 *Sex and violence*, Torino, Lindau.

Loparco, Stefano
2014 *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Livorno, Edizioni Il Foglio, Cinema.

XII. Nominando l'altro: intervento per una Pedagogia AlterCulturale

di Enrico Masi

Con il termine *alter* indichiamo una delle figure più affascinanti del panorama sociale. Il ricercatore stesso è alla continua e strenua caccia di questa figura. Come si è spesso ripetuto, *l'altro sono io*, ovvero non esiste differenza tra noi come altro e l'altro da noi. Eppure questa differenza è esistita da sempre e continua ad esistere. Oltre ad essere un limite e a creare delle proliferazioni che appartengono alla nostra civiltà linguistica, tra queste l'alterità, l'alterigia e l'altrove, potremmo coniare qui un nuovo termine, che di nuovo non ha niente se non il suono, e questo termine è proprio l'Altercultura. All'interno di questo suono si potrebbe racchiudere un sentimento, quello dell'attrazione nei confronti dell'altro, il motore che ci muove a comprenderlo, studiarlo, conoscerlo. Se all'interno di questo altro ci sia posto anche per noi stessi, sarebbe come dimostrare che scriviamo e lavoriamo e facciamo ricerca solo per noi stessi, ovvero che nella comprensione dell'altro si avvera di fatto piuttosto la comprensione di noi stessi. Questo è un buon punto di partenza per una battaglia culturale.

Dove comincia l'altro? Chi è l'altro? In questo caso la risposta non è parte degli obiettivi di questo breve saggio, ma invece l'affermazione, ovvero la concreta esistenza di un altro colonialismo, che possiamo considerare nuovo per semplici questioni cronologiche. Per quanto riguarda la Pedagogia associata a questo connubio, ovvero l'alterculturalità, non si propone niente di nuovo; la Pedagogia ha a che fare intrinsecamente con la diversità e con il rapporto con l'altro, ne è forse il suo aspetto cardinale. Come ho avuto modo di scrivere nel mio precedente saggio¹, la Pedagogia è una *Scientia scientiarum*, ovvero una scienza strumentale alla diffusione delle altre scienze, e in questo senso una possibile meta-scienza. Il suo carattere disseminante e distributivo prevede la raccolta dei saperi da essere trasmessi nei confronti dell'altro. In questo momento della storia è cruciale la metodologia pedagogica che viene attuata, nelle poche e limitate occasioni in cui essa, per un istante, è protagonista attraverso il dialogo. Da questo punto si parla di nuovo colonialismo e pedagogia dell'alterità.

¹ Masi E., *Impatto Pedagogico e Sociale dei Grandi Eventi*, Alma Mater Studiorum, 2016.

XII.1 *Affermazione del nuovo colonialismo*

Nel corso della mia esperienza di ricerca trascorsa al di fuori della realtà italiana, vissuta in una città come Londra nel Regno Unito, ho potuto conoscere da vicino la pratica votiva di alcune comunità di origine africana. Il carattere tipologico di queste comunità, formate da individui di età eterogenea, rappresentava per il mio percorso un'opportunità per comprendere alcune dinamiche ascrivibili al macro fenomeno del Post-Colonialismo, che in quella città assume proporzioni rilevanti e diffuse. A proposito di questo fenomeno, proporrei in questo saggio di utilizzare una formula differente, che permetta di spostare il fuoco di attenzione da una dinamica potenzialmente conclusa, la quale continua a verificarsi producendo dei postumi, verso una dinamica che continua a manifestarsi sotto nuove forme, cercando di allentare una barriera tecnica che non si limita soltanto ad una dicitura linguistica. Quando parliamo di Post-Colonialismo ci troviamo di fronte ad una definizione, così come davanti al concetto di Post-Modernità, altamente problematica e controversa. Per quanto esistano situazioni, azioni, segnali, persino letterature e cinematografie che potrebbero essere ascritte a questo ambiente concettuale, con il termine Post-Colonialismo ci confrontiamo con una realtà intercontinentale di fatto, e per questo estremamente labile in ogni tentativo di circoscrizione; questo breve saggio mette in relazione tre esperienze, vissute con lo sguardo dell'antropologia visuale, due delle quali ambientate nella metropoli londinese agli inizi del secondo decennio del XXI secolo, mentre la terza è un'esperienza avvenuta nel capoluogo Emiliano Romagnolo (Bologna) negli stessi anni. Tutti e tre i casi-studio si riferiscono a comunità africane, soprattutto di origine occidentale (Ghana e Nigeria in particolare). Questa realtà - il Post-Colonialismo - è intesa come la manifestazione fluida e organica di un processo storico che oltre ad essersi avverato e sviluppato nel corso di alcuni secoli di sfruttamento e schiavitù, continua a delinearsi e ad esistere sotto forma di dominio culturale, industriale, comportamentale, nella nostra contemporaneità di inizio terzo millennio. Per questo motivo, come tema centrale di questo breve intervento, vorrei parlare di Nuovi Colonialismi, termine peraltro molto simile a quello utilizzato con la formula Neo-Colonialismo, ponendo l'accento sulle possibilità offerte da una lettura fenomenologica di questo processo. Le culture africane che arrivano nelle metropoli europee, come nell'esempio di Londra, riportano con loro un tipo di misticità che si sta consolidando nel corso di questi decenni; questa misticità trova sede in luoghi che possiedono alcune caratteristiche spaziali e costruttive degne di analisi più approfondite, che potrebbero

conducerci lontano. Le comunità, nel ritrovo domenicale – il giorno prescritto dal Signore (*the Lord*) – coagulano la dispersione urbana in centri di raccolta previsti per il giorno dedicato alla preghiera, affittando spazi industriali nella periferia delle città, adattando aree che in altri giorni sono dedicate al lavoro, le quali vengono convertite in luoghi per la preghiera e la devozione. Nel documentario *The Golden Temple* e nel film-saggio *Soldiers of God*², ho potuto avvicinarmi e riconoscere due tipologie differenti di queste comunità: la prima attiva nel quartiere di Hackney, nell'area orientale della metropoli britannica, mentre per la seconda condivisi il percorso insieme al sociologo David Garbin, di origine franco-croata, attivo, presso la Kent University, su temi cruciali negli studi sociali come il rapporto tra centro e periferia e l'espansione, anche da un punto di vista culturale, del fenomeno delle diaspore coloniali. Insieme a Garbin mettemmo in pratica una serie di derive urbane ispirate alla matrice situazionista debordiana, oltre che alla tradizione etnografica promossa da Marc Augé a partire dagli anni '90 del novecento. Queste derive furono particolarmente proficue per lo sviluppo di una metodologia strutturale alla base di alcuni film-saggio sviluppati successivamente. Una di queste avvenne nel quartiere di Edmonton, nell'area nord-orientale della metropoli, non lontano dal sobborgo di Tottenham, divenuto famoso per le rivolte del 2011.

In questo quartiere ebbi modo di conoscere la comunità Kimbanguista londinese. Il processo di avvicinamento a questa collettività è parte integrante dell'operazione di conoscenza attuata, in questo caso con gli strumenti dell'antropologia visuale, ovvero attraverso il film-saggio. Quest'area si trova in una zona periferica estrema della metropoli inglese, i cui abitanti considerano il centro non come parte integrante della vita quotidiana del quartiere, ma piuttosto riconoscendolo come centro del potere, distante dalla propria concezione vitale. Edmonton è un distretto con una popolazione di circa 90.000 abitanti, classicamente di estrazione bianca e operaia, ma che negli ultimi decenni ha visto l'incremento della presenza multiculturale proveniente dal Commonwealth, oltre ai richiedenti asilo. In questa realtà, ho potuto notare come alcune caratteristiche della memoria coloniale fossero penetrate in profondità nello spirito e nel comportamento delle persone, riunite intorno ad un altare posizionato al centro di un hangar industriale. La stessa esperienza si è ripetuta in una periferia bolognese, in un ambiente geografico profondamente differente, ma con particolarità urbane simili. In Italia, dove la realtà coloniale non appartiene alla

² *Soldiers of God* è un film saggio realizzato in collaborazione con David Garbin tra il 2011 e il 2012, presentato e discusso in Inghilterra (UCL e GOLDSMITHS), Canada, Brasile e Italia.

quotidianità storica dello sviluppo demografico e sociale della città, questo processo si sta affacciando negli ultimi decenni sullo scenario urbano, mostrando caratteristiche simili a quelli delle grandi realtà europee. Il culto cristiano evangelico professato da queste comunità si basa su alcuni concetti cardine che prevedono una presa di distanza dalla chiesa tradizionale cattolica di Roma, soprattutto in base al ritmo di una chiesa che si autodefinisce *Fire Church*, ovvero una chiesa di fuoco, una chiesa infuocata nel senso della priorità del messaggio di cui si fa promotrice all'interno della realtà sociale pronta ad accogliere le istanze, e le esigenze, a livello di intrattenimento, che la società del XXI secolo detiene. Questa speciale definizione è stata data dal giovane reverendo Ehizojie Desmond Peter nel corso di un'intervista realizzata a Bologna nel 2016, all'interno di un documentario in realizzazione sulla presenza di questa comunità nella periferia bolognese³. La definizione fornita dal reverendo tradisce la costruzione di un'immagine più potente e aggiornata del credo religioso di queste comunità, che non si ritrovano nella situazione stantia della chiesa romana, ma questa definizione nasconde una diversità più profonda tra le culture, entrambe cristiane. All'interno della chiesa pentecostale ed evangelica contemporanea esiste una dimensione completamente nuova, derivata probabilmente dalle acquisizioni culturali avvenute nel corso del percorso diasporico. Queste chiese professano il successo personale, che deve avvenire attraverso la parola del signore e l'attinenza ai dettami della bibbia, successo personale che può essere quantificato con termini strettamente economici e consumistici.

Il panorama di ricerca all'interno del quale stiamo proiettando questo sforzo teoretico si compone di due realtà metropolitane britanniche, o nord-europee, e di una realtà sub-metropolitana, o metropolitano-regionale nel contesto del nord industriale italiano. In entrambi i casi lo scenario a cui assistiamo possiede caratteristiche simili: l'elemento diasporico di queste comunità africane si ripresenta nella necessità di concentrare un folto gruppo di fedeli in un luogo, possibilmente libero da simboli precedenti e per questo situato in realtà industriali distanti dal centro storico, che si presenta fortemente cristallizzato e saturo di edifici di culto legati alla tradizione locale, come nel caso italiano, ma comunque spiccatamente istituzionale, celebrativo e classicamente dedicato alle funzioni di rappresentanza del potere anche nel caso britannico.

Quando nominiamo il fenomeno diasporico lo facciamo con la consapevolezza di effettuare una forzatura rispetto all'utilizzo comune di questo termine, ma il fine ultimo di questa controversia,

³ Il regista del documentario è Sebastiano Caceffo, regista allievo del centro sperimentale di Palermo, il quale mi ha coinvolto come personaggio del documentario per tentare un dialogo con Ehizojie Desmond Peter, originario della Nigeria settentrionale.

contenuta sia nella filosofia del linguaggio che nell'analisi storica, è volto a sottolineare la condizione di perenne ricerca di alcuni popoli costretti all'esodo, al movimento intercontinentale, alla fuga, spesso per motivi contrastanti, ma che possiedono un comune denominatore nel fenomeno della migrazione a seguito della fine del colonialismo. Il colonialismo è parte fondante del contemporaneo fenomeno della globalizzazione. Probabilmente ne è il suo principio. Per questo motivo, questi due aspetti di una situazione di promiscuità culturale che oggi analizziamo per comprendere la realtà che ci circonda, partecipano alla creazione di una visione unica, nella sua frammentazione intrinsecamente organica e problematica. Quando nominiamo il Nuovo Colonialismo, lo facciamo con il preciso intento di fondere due questioni all'interno di un'unica espressione. Da un lato, attraverso la formula Nuovo Colonialismo – o ancor meglio *Nuovi Colonialismi* –, si potrebbe intendere la deriva del capitalismo e della dimensione finanziaria mondiale nei confronti dei mercati emergenti e dello sfruttamento delle risorse del pianeta, in ottica globale. Da un altro lato questa stessa espressione, stressando una lettura di matrice fenomenologica e percettiva, può indicare una realtà complessa che si fa portatrice della manifestazione concreta di alcuni dati, di alcune ripercussioni prodotte dal Colonialismo inteso in senso classico, ovvero il fenomeno storico verificatosi tra i secoli XVI e XX, in nuove forme aggiornate dai flussi migratori e dalla composizione sociale delle nostre città e da quelle che più da vicino stiamo prendendo in considerazione, in questo caso Londra e Bologna. Partendo da questo modello e prendendo in considerazione questi casi, si noterebbe come, nelle comunità che abbiamo sommariamente descritto, la compresenza di necessità diasporiche, tra queste l'urgenza del ritrovarsi a fianco della tendenza a simulare alcune dinamiche acquisite nel corso dei lunghi secoli di dominazione subita, definisca l'esistenza e la manifestazione di una pratica neo-coloniale ambigua. Nel caso della comunità di Edmonton ci troviamo di fronte ai fedeli della setta definita dei Kimbanguisti, ovvero dei seguaci di Papa Simon Kimbangu (1889-1951).

La particolarità di questo gruppo di credenti, di estrazione battista ma indipendente, consiste nell'attuazione, alla fine del servizio domenicale, di una particolare processione alla quale partecipano donne, uomini e bambini, i quali sono vestiti con uniformi bianche e verdi, colori di questa chiesa, tipicamente coloniali. La musica suonata in queste occasioni, ovvero il ritrovo dei fedeli nel giorno del signore, è una marcia eseguita da una piccola orchestra, che può arrivare ad avere anche un numero importante di elementi. L'orchestra si compone di una serie di ottoni e di

una sezione ritmica. Le persone che prendono parte alla marcia, che si sviluppa all'interno di uno spazio industriale, adibito a luogo cerimoniale, sono numerose, poche rimangono sedute a guardare passivamente. La marcia può durare a lungo, anche per diverse ore, producendo un effetto ipnotico in cui la tradizione della danza africana si ripresenta in territorio europeo sotto nuove forme, distillate dal passato coloniale. Una delle differenze più sensibili, tra la cerimonialità europea e quella africana, risiede proprio nell'uso del tempo: la domenica è una giornata interamente dedicata al signore, completamente votata al ritrovo e non, come nella cultura cristiana diffusa in Europa, un breve rito della mattina, al quale si partecipa soprattutto per costume sociale. La lingua è un altro elemento che contraddistingue e accredita la teoria dell'esistenza di alcune affinità tra comunità così distanti – Bologna e Londra – all'interno di una materialità sociale talmente diversificata ed eterogenea. La lingua inglese è il tramite con cui queste popolazioni comunicano, al di fuori del loro paese d'origine, ricreando una verosimile appartenenza all'universo coloniale britannico attivo in Africa per secoli. La lingua inglese parlata in Ghana e Nigeria, definita *Pidgin English*, contiene un ulteriore segno della presenza coloniale. Pare che il termine *Pidgin*, che a livello etimologico indica la vicinanza con l'inglese *Pigeon* - ovvero piccione –, tradisca un'origine singolare; deriverebbe da una incomprendimento con cui i cinesi, a contatto con i mercanti inglesi nella prima metà del XIX secolo, avrebbero storpiato il termine *Business*. In questa natura intrinsecamente contaminata risiede l'entità ed il valore di un processo come quello del Nuovo Colonialismo, avveratosi nei tre esempi che stiamo mettendo a confronto. Il primo esempio londinese, quello della *Fire Church* di Hackney, è rientrato nel montaggio del film-documentario *The Golden Temple*⁴, che ho avuto modo di discutere in varie occasioni accademiche, cogliendo l'occasione per definire il ruolo di Apostle Ben, reverendo di origine ghanese, residente a Londra e attivo nella comunità di Mare Street. La principale caratteristica di questa comunità, a differenza di quella di Edmonton, è la sua presenza in un'area affetta dal fenomeno della gentrificazione urbana. Anche in questo caso, la comunità religiosa, stretta attorno ad un leader carismatico, si ritrova all'interno di spazi architettonici precedentemente dedicati alla produzione artigianale, anticipando il nuovo sfruttamento che di questi ambienti viene fatto dalle tendenze immobiliari più avanzate e dinamiche, grazie ad un'azione di conversione di queste

⁴ *The Golden Temple: a human odyssey into desperate capitalism* è un documentario presentato alle Giornate degli Autori della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 2012.

tipologie architettoniche in loft, studi d'artista, boutique d'élite, ciclo-officine, sale di posa, così come semplici uffici per avvocati e centri amministrativi.

Anche in questo caso si può parlare di *Fire Church* – che potrebbe essere anche sinonimo di chiesa dinamica –, ma con caratteristiche differenti rispetto alla comunità Kimbanguista della estrema periferia di Edmonton; qui infatti, negli spazi industriali o piccolo artigianali convertiti in luogo di culto sul retro della gentrificata Mare Street, avvengono forme rituali meno legate al passato coloniale, forme che si concentrano sulla pratica del *Healing*, ovvero del curare persone afflitte che ricercano qui un luogo di riappacificazione, un ambiente protetto dove poter comunicare i propri problemi e ricevere la grazia del signore. Anche in questo caso, una presenza coloniale occulta si affaccia negli allestimenti che contraddistinguono l'interno del luogo di culto. Apostle Ben è vestito in tuta mimetica, ed oltre ad intervenire con la propria performance dal vivo secondo un calendario prestabilito, che segue principi di marketing più simili a quelli dei concerti o delle performance teatrali, piuttosto che quello delle funzioni fisse tipiche della chiesa cattolica, propone anche un'azione di preghiera attraverso il medium radiofonico, producendo sermoni – utilizziamo questa parola con attenzione – della durata quasi paranormale di dodici ore. Questa performance orale mistica, che utilizza tecniche già in uso nella tradizione della chiesa protestante, opera sui fedeli e sui frequentatori di questa chiesa un effetto di convincimento e di coinvolgimento dovuto più allo sforzo, sia fisico che dialettico, del pastore protagonista dell'intervento. La capacità oratoria, nella lingua *Pidgin* che si contamina di termini ancestrali e citazioni bibliche a loro volta ritradotte e contenute in un'applicazione disponibile sugli accessori telefonici, si rivela determinante nel successo della performance del pastore, aumentandone la popolarità e decretando la riuscita di questi servizi (*Services*) proposti alla comunità. Risulta chiaro quanto queste pratiche di ritrovo facciano parte di uno scenario di disgregazione metropolitana all'interno del quale la dimensione diasporica gioca un ruolo fondamentale di riacquisizione del principio comunitario. Nel caso di Apostle Ben e della comunità di Mare Street alcuni elementi di difficile lettura si presentano nell'allestimento interno della chiesa. Se nel caso della chiesa Kimbanguista di Edmonton l'atmosfera generale era pacifica e sobria, anche a livello di arredamento qualitativo interno, nella chiesa di Mare Street l'iconografia proposta ricorda un'estetica militare, condivisa con le divise coloniali dei Kimbanguisti, ma meno storicizzata e più neutralmente contemporanea. Il pastore è un *Miles Christianus*, o *Miles Christis*, e per questo

viene appellato in inglese direttamente come *Soldier of God*. Questi dati, raccolti attraverso una frequentazione assidua delle comunità e avendo avuto la possibilità di discutere direttamente con alcuni membri di essa, contengono in sé un'opportunità rara per la creazione di una teoria utile a rappresentare il mondo contemporaneo.

La cristallizzazione di alcuni elementi coloniali all'interno delle pratiche di culto urbano di queste comunità, definisce e completa il tentativo di seguire un percorso metamorfico, che attraverso il colonialismo ha portato popolazioni a trasferirsi da un contesto ad un altro, muovendo culture tra continenti diversi, contribuendo a produrre la nuova cultura a cui assistiamo in questa fase della storia, che ancora possiamo considerare come una parentesi della Post-Modernità; per questo motivo osserviamo contaminazioni, di natura tecnologica – come il telefono cellulare che trasmette i versetti tradotti della bibbia – e sociale – come l'interazione spaziale di ambienti industriali che vengono convertiti in luoghi di culto, ma all'interno di un generale fermento di gentrificazione capitalista.

Nel caso della chiesa bolognese di Via Calzoni, assistiamo allo stesso processo di conversione di un luogo di produzione artigianale o piccolo industriale in luogo di culto. Anche in questo caso la periferia accoglie queste comunità, a causa della disponibilità specifica di questa tipologia di spazi; si crea così una generale ambientazione in cui esplode in tutta la sua evidenza il conflitto simbolico tra centro e periferia, descritto in maniera puntuale nel lavoro di David Garbin *Memory Matters: Journeys in the British Congolese diaspora*⁵. Questo conflitto propone al suo interno un ulteriore aspetto da considerare, nel già ampio spettro che stiamo affrontando, alla ricerca di una conformità condivisibile nella formula dei Nuovi Colonialismi. Per quanto esista un'attitudine generale al confronto tra realtà di dimensione globale, sia nel vissuto quotidiano delle nostre città, sia nella letteratura scientifica e divulgativa che decreta il gusto e le tendenze contemporanee, i fulcri del potere restano asserragliati – sfruttando l'etimologia militare del termine – intorno ai nuclei centrali delle grandi metropoli. Questi nuclei si presentano secondo forme simboliche in cui il potere viene espresso attraverso l'architettura, che a sua volta è detentrica di un potere occulto come quello della pressione immobiliare, tipico di una fase stagnante del capitalismo, ovvero di una stagione in cui il capitale cerca di trovare sostegno nella gestione di se stesso. Questo fenomeno appartiene alla recessione a cui la contemporaneità sta assistendo, in maniera talvolta

⁵ Garbin D., *Memory Matters: Journeys in the British Congolese diaspora*, CORECOG, London 2015.

schizofrenica, dato lo sviluppo parallelo e il conseguente consolidamento di una società globale, in cui i valori interculturali si solidificano per ragioni puramente temporali, nel corso del passaggio generazionale e della necessaria mescolanza della popolazione mondiale, attraverso quel veicolo straordinario di condivisione e promiscuità rappresentato dalla dimensione della città. In questo territorio, che si presenta sia in forma geografica e concreta, ma anche attraverso forme simboliche e culturali, le quali necessariamente si intersecano producendo la realtà in cui viviamo, assistiamo all'avverarsi del nuovo colonialismo, un fenomeno basato sulla certificazione e sull'autogoverno, per cui la civiltà capitalista ha costruito le basi nel corso della dura epoca moderna, resistendo alle ondate rivoluzionarie del novecento per ripresentarsi quanto mai solidificato, e altrettanto codificato, all'inizio del terzo millennio.

Questa lettura fenomenologica ha avuto inizio mettendo in relazione tre esperienze che hanno delle verosimili attinenze, l'esistenza di comunità di origine africana presenti nelle città europee, e grazie al confronto tra queste si possono individuare alcuni tratti caratteristici comuni che formano la struttura su cui spesso mi trovo a discutere di Stereotipo/Archetipo, e che altrove ho potuto affrontare. Il confronto tra le forme stereotipiche e archetipiche può essere posizionato all'inizio della nostra azione di osservatori rispetto ad un fenomeno; esso si presenta di fronte a noi in forma concreta, ma portando con sé molteplici significati latenti, compresenti alla propria fisicità. In questo caso, le tre esperienze citate di via Calzoni, Edmonton e Mare Street, possiedono in comune l'appartenenza culturale dei fedeli, e la simile posizione strategica nell'ambiente urbano. Questo basterebbe a trasformare la somma di queste diverse esperienze in un agglomerato stereotipico, ovvero ripetibile e riscontrabile altrove, con caratteristiche ancora simili. Possiamo infatti immaginare che situazioni corrispondenti si verifichino alla periferia di Milano, così come a Berlino. Dunque ecco l'avverarsi dello stereotipo, legato alla ripetizione di un fenomeno, che in sé contiene una complessità, ma che dall'esterno è possibile semplificare secondo pochi tratti verificabili e facilmente riconoscibili. Per la costruzione dell'Archetipo, si deve attendere la sedimentazione del fenomeno nel tempo. Dunque non basta una seconda generazione di immigrati africani in europa per costituire l'Archetipo delle comunità pentecostali o evangeliche nelle periferie industriali delle città. L'archetipicità ha a che fare con la stratificazione profonda, perfino architettonica oltre che simbolica. Inoltre, in questo processo, vi è anche un principio di trasporto orale che modifica la realtà, e la percezione che si ha di essa, producendo uno stato di confusione, o di instabilità

organica del racconto condiviso, multiplo e plurale, partecipe della costruzione medesima della forma archetipale.

La conoscenza, e la coscienza, di questi processi psicologici, fornisce la possibilità di confrontarsi con la manifestazione di questi fenomeni in maniera consapevole. Questa opportunità di consapevolezza è ciò di cui la scienza, in questo caso l'antropologia e la cultura visuale, all'interno della marca di pensiero della fenomenologia, si fa carico.

XII.2 Bibliografia

Augè, Marc
2005 *Un etnologo nel metrò*, Milano, Eleuthera.

Garbin, David
2015 *Memory Matters: Journeys in the British Congolese diaspora*, London, CORECOG.

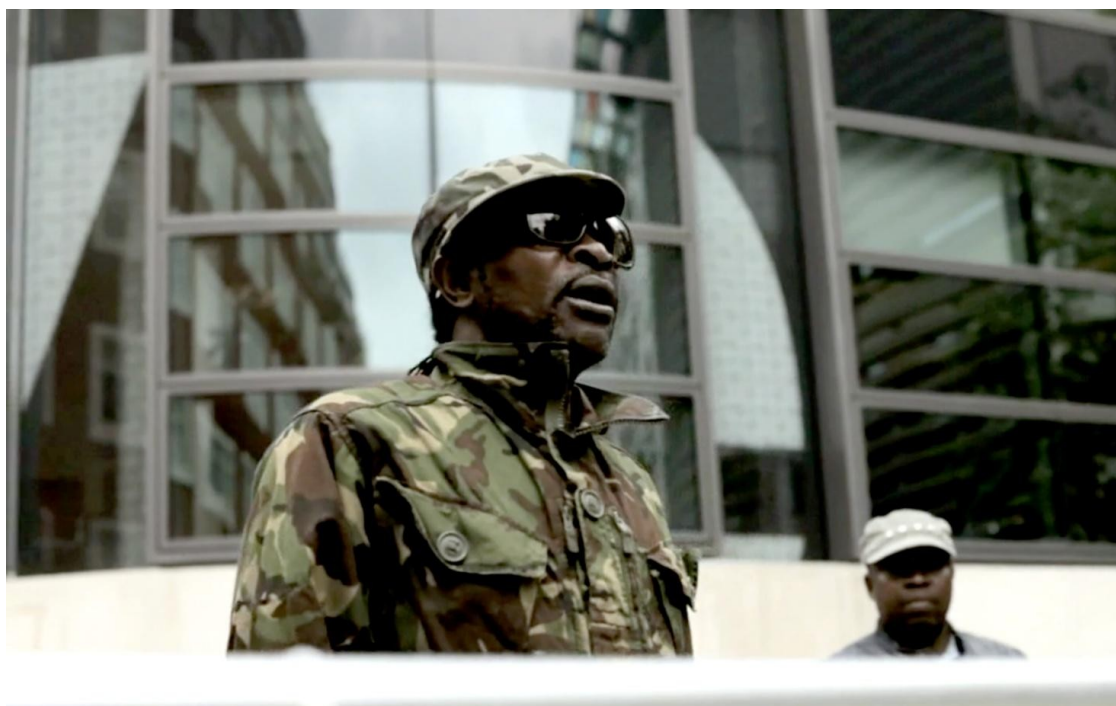


Fig. 1 Pastore attivista, Londra, 2012.



Fig. 2 Elementi Coloniali, Londra, 2011.

XIII. La Platea e il Cerchio

di Linda Pasina

La letteratura sull'arte performativa nei paesi africani è tutt'oggi molto frammentaria. La premessa necessaria a questo mio contributo è che la formazione che ho acquisito in materia è frutto di un'osservazione partecipata delle pratiche performative senegalesi.

Per questo motivo sono davvero grata di poter offrire oggi la mia testimonianza: nel 2008, grazie ad una borsa di studio dell'Università di Bologna per le ricerche di tesi all'estero e all'invito della professoressa Cristina Valenti a studiare da vicino le fonti primarie della mia ricerca, ho avuto il privilegio di compiere il mio primo viaggio in Senegal, per approfondire il percorso teatrale di Mandiaye N'Diaye nel suo paese natale.

Dopo vent'anni in Italia con una delle più importanti compagnie del teatro italiano, Il Teatro delle Albe di Ravenna, nel 2003 Mandiaye aveva deciso di tornare a vivere in Senegal e investire le proprie energie in un progetto di sviluppo rurale con l'Associazione Takku Ligey nel villaggio di Diol Kadd¹.

Attraverso lo strumento del teatro Mandiaye intendeva ripercorrere al contrario i processi di meticcio teatrale che con le Albe gli avevano permesso di portare gli archetipi della cultura senegalese a contatto con la cultura teatrale italiana. Oltre all'incontro dei canoni scenici, Mandiaye cercava nel ritorno in Senegal una nuova alchimia: creare un dialogo tra la platea italiana e il cerchio senegalese, tra l'osservazione talvolta troppo analitica e passiva del pubblico italiano e la partecipazione spesso invasiva e disturbante di quello senegalese.

Nel 2008 Mandiaye N'Diaye stava lavorando alla ripresa del *Pluto* di Aristofane, su cui aveva già lavorato nel 1996 con il Teatro delle Albe in *All'Inferno!* e nel 2006 con le persone del villaggio di Diol Kadd in un primo studio di *Leebu Nawet ak Noor, Il gioco della ricchezza e della povertà*.

Il fatto che il mio arrivo sia coinciso con una fase di maggiore articolazione del percorso artistico di Mandiaye in Senegal, ha fatto sì che egli mi guidasse con particolare attenzione a investigare il mondo della rappresentazione del sé e dello spettacolo dal vivo nel paese. La formazione del mio

¹ Nel 2007 Mandiaye N'Diaye, in collaborazione con il Comune di Ravenna, l'Associazione Takku Ligey Diol Kadd e l'Associazione Takku Ligey Ravenna, si è fatto promotore attraverso il Progetto MIDA di OIM (Organizzazione Internazionale per le Migrazioni) del progetto delle 3 T: *Terra, Teatro e Turismo*. Finalità del progetto era rilanciare e rendere sostenibile lo sviluppo del villaggio di Diol Kadd attraverso i campi di azione delle tre linee direttrici.

sguardo è passata attraverso cerimonie di matrimonio, battesimi, eventi di lotta tradizionale, canti religiosi, prove di ballo nelle periferie di Dakar, incontri con *griot*² e danzatori, concerti e lunghissime ore davanti al televisore a guardare con i bambini gli *sketch* comici che i senegalesi chiamano “Teatro”.

Danza e percussione sono in Senegal indissolubilmente legati: linguaggio corporeo archetipico dell'essere umano il primo e traduzione dei messaggi degli spiriti che abitano la natura il secondo. Entrambi si rifanno a un mondo in cui l'uomo e la natura sono in sinergia e interagiscono attraverso il ritmo, in cui membra e strumento dialogano in modo armonico. Danza e percussioni sono fortemente connesse agli antichi credi animisti radicati in Senegal e professati prima delle religioni monoteiste: rappresentano anche oggi il lato dionisiaco della società, in cui l'inibizione cede il passo ad un'animalità cui vanno concessi momenti di sfogo affinché non prenda il sopravvento.

Musica e danza tessono dialoghi che si sviluppano tra l'iniziato ai segreti degli spiriti (il *griot*) e la società che, pur essendo per lo più oggi di religione islamica, continua a sentire propri i valori della natura e a rispettare profondamente le forze che la dominano.

Volendo affrontare il tema della musica e della danza è interessante soffermarsi ad analizzare come queste pervadano i diversi ambiti della vita del Senegal contemporaneo e come queste arti si siano trasformate per resistere ai veloci cambiamenti economici e culturali che hanno interessato il Paese negli ultimi decenni. In questo senso, è fondamentale analizzare la figura del *griot* e il ruolo che riveste in ogni ambito delle arti dal vivo in Senegal.

XIII.1 Il *griot*

Il ruolo del *griot* (o *gewel*³ come è chiamato in *wolof*⁴) è andato modificandosi col passare del tempo e, soprattutto, con il diffondersi di stili di vita occidentalizzanti, ma senza dubbio era e resta centrale all'interno delle rappresentazioni sociali senegalesi. I *gewel* erano un tempo i detentori del sapere: padroni della parola e della conoscenza storica e morale. Anche per questo motivo la

² I *Griot* all'interno della società senegalese (e in altri stati dell'Africa Subsahariana) vengono riconosciuti da tutti come coloro che possiedono il segreto dell'arte della parola. Lo statuto del *griot* risponde al sistema castale, quindi fino a poco tempo indietro in Senegal nessuno che non appartenesse alla casta dei *griot* osava suonare un tamburo o fare azioni che rientravano nella loro pratica

³ La parola *gewel* è il termine che, in lingua wolof, sta ad indicare il *griot* e deriva da *gew*, che significa cerchio. Il *gewel* è perciò colui che fa il cerchio intorno a sé.

⁴ Il *wolof* è la lingua parlata dall'omonima etnia senegalese. Essendo però quella wolof l'etnia più numerosa, anche le persone non appartenenti ad essa conoscono la lingua, al punto che essa è l'idioma parlato nella città di Dakar. La lingua nazionale del Senegal è il francese, ma quella compresa da tutti è il wolof. Le principali etnie presenti nel paese sono: Wolof, Serere, Peul, Toucouleur, Diola e Mandingo.

prima ondata di politici del Senegal postcoloniale era affiancata da coloro che già da tempo conoscevano i mezzi e i modi della comunicazione, coloro che appartenevano a famiglie di *griot*.

La figura del *griot* è ancora poco analizzata dalla cultura occidentale. Probabilmente uno dei motivi principali per cui spesso, in quei pochi testi in cui se ne fa menzione, non si riesce ad andare oltre la definizione di “maestro della parola” è dovuto al fatto che il *griot* svolge nella società subsahariana⁵ un ruolo che non fa più parte della nostra cultura ormai da molti secoli. Il *griot* è il depositario del sapere in una società che, fino a pochi decenni fa, era basata unicamente su un tipo di trasmissione orale della conoscenza. È questo a fare del *gewel* il maestro della parola, ma è anche questo il motivo per il quale i suoi campi d'azione sono molteplici e interessano ambiti che talvolta possono addirittura apparire antitetici.

Per comprendere il ruolo che questo personaggio ha nella società senegalese⁶ è anzitutto doveroso contestualizzarlo partendo preferibile dall'assetto della società prima dell'accelerazione delle correnti occidentalizzanti che l'hanno in un qualche modo travolta⁷.

Sin dalle prime notizie che si hanno del regno di Jolof⁸, alla fine del XII secolo circa, la società era divisa secondo l'appartenenza alle categorie dell'aristocrazia (*garmi*), a quella degli uomini liberi (*gor* o *jambur*) o a quella degli schiavi (*jaam*). Alla struttura per ordini, di tipo politico, se ne affiancava un'altra che divideva la popolazione secondo caste e riguardava la divisione del lavoro. Vi erano quindi i *géér*, coloro che non manipolavano i materiali e che quindi non erano artigiani (ad esempio, nobili, pescatori, allevatori e agricoltori) e i manipolatori della materia, i *ñeño*, gli artigiani (Gueye, Gambi e Bonatesta 1995: 22-23). Ognuna di queste due grandi classi era divisa in sottocaste, così da costituire una società altamente specializzata. Altro elemento che favoriva la specializzazione era che l'ordine delle caste doveva essere mantenuto attraverso l'endogamia, quindi i saperi e i segreti di ogni mestiere erano preservati all'interno di esse. I *griot* fanno parte

⁵ Con questo termine si indicano i paesi del continente africano posti a sud del deserto del Sahara. L'Africa subsahariana è anche chiamata Africa Nera.

⁶ La figura del *griot* è presente in molti paesi dell'Africa Subsahariana ma in questa sede ci occuperemo della realtà senegalese.

⁷ Se si vogliono capire certi aspetti della società senegalese è preferibile rapportarsi prima con i costumi tradizionali del popolo e poi analizzare quelli contemporanei. La forte influenza occidentale, iniziata con il colonialismo ma andata diffondendosi a tutto campo con la fine di questo nel 1960 ha mutato molto velocemente gli stili di vita. L'immagine che abbiamo oggi guardando il Senegal è quella di un paese che cerca di coniugare la propria identità tradizionale con un modo di vivere che non gli è ancora proprio, frutto di una situazione dovuta anche alla mancanza dei mezzi materiali, e si assiste così a una modernizzazione e a un cambiamento di figure e abitudini appartenenti all'ordine sociale precedente. Il *griot* è una delle figure che hanno subito maggiormente il passaggio da un modo di vivere di stampo tradizionalista a uno di natura modernista, il suo ruolo all'interno della società non è venuto a mancare ma è andato molto cambiando nel tempo.

⁸ Il regno del Jolof fu fondato alla fine del XII secolo da Ndiandiane N'Diaye e si raggruppava le province del nord e nord-est dell'attuale Senegal. «Realizzò così l'unità dei regni, dando vita ad un unico regno nell'ambito del quale le varie popolazioni si mischiarono, creando la lingua e l'etnia wolof» (Gueye, Gambi e Bonatesta 1995: 19).

dei *ñeño* e la sottocasta che li contraddistingue è quella dei *gewel*. Il *griot* viene riconosciuto, in un rigido sistema, come colui che è artigiano della parola, che ne conosce i segreti e che sa plasmarla perché gli altri possano trarne profitto.

La cultura africana è basata sul sistema di trasmissione orale della conoscenza e quindi nel sapere del *griot* si nasconde tutta la storia e la saggezza del suo popolo.

Uno dei temi che tornano quando si affronta il ruolo del *griot* è quello del segreto: il campo del *griot* è quello dell'ineffabile, fortemente legato all'animismo⁹, ed egli è l'unico a poter padroneggiare certi simboli magici. Un vero *gewel* non racconterà mai tutto ciò che riguarda la sua professione, pena la perdita dei suoi poteri.

Il termine *gewel* deriva da *gew*, il cerchio che si radunava intorno a lui quando in un villaggio annunciava il suo arrivo attraverso il suono del tamburo. I tamburi *sabàr* hanno un suono così forte che può essere udito addirittura da un villaggio a un altro: quando qualcuno sente questo segnale sa che nelle vicinanze un *griot* ha qualcosa da dire. Oggi il ruolo del *griot* si sta spostando anche verso il puro intrattenimento, ma un tempo radunava intorno a sé la gente soltanto quando c'era un motivo per farlo, quindi tutti coloro che sentivano il richiamo correavano ad ascoltare cosa voleva comunicare.

XIII.2 Danza, musica e società moderna

La musica e la danza fanno parte di ogni ambito della vita in Senegal e sin da piccoli i bambini sanno riconoscere ogni ritmo differente e s'improvvisano ballerini¹⁰. Spesso, quando si è riuniti sotto un tendone a ballare per festeggiare un matrimonio, si vedono in lontananza i bambini della zona che giocano a danzare, imitando i grandi e preparandosi a diventare un giorno protagonisti nel mezzo del cerchio del *Sabàr*¹¹.

⁹ L'animismo è il credo religioso che era diffuso in Africa prima dell'arrivo delle religioni monoteiste da parte di influenze esterne. L'animismo si basa sulla credenza in un soffio vitale insito in tutte le cose del creato, è quindi molto forte in esso il rispetto sulla natura e la convinzione che attraverso una conoscenza approfondita dei fenomeni naturali si possano leggere molti aspetti della vita. Attualmente nella maggior parte dell'Africa, e specialmente nel paese in particolare di cui in questa sede si tratta cioè il Senegal, l'animismo è stato per lo più soppiantato da religioni quali l'islamismo o il cristianesimo. Il modo in cui la religione in genere è vissuta nei paesi africani svela tutt'ora un forte sincretismo dei credi moderni con quello animista e fa sì che essi siano vissuti in modi molto differenti rispetto alle altre parti del pianeta.

¹⁰ Le informazioni raccolte in questo paragrafo sono frutto di conversazioni con artisti dello spettacolo in Senegal e di osservazione diretta di chi scrive.

¹¹ *Sabàr* è il nome dello strumento a percussione ma è utilizzato anche per definire il concerto che questi tamburi fanno. Se in Senegal si sente l'espressione «c'è un *Sabàr*» sta ad intendere che ci sarà quel tipo di manifestazione.

In ogni ambito e declinazione della festa gli ingredienti fondamentali sono i tamburi e le danze, ovviamente accompagnati da un pubblico attivo che partecipa e danza. Una festa di *Sabàr* facilmente durerà molte ore: le persone che vi assistono si alternano a entrare nel cerchio, che ne caratterizza lo spazio, e a ballare con danze sfrenate della durata di pochissimi minuti per poi tornare correndo al loro posto. Si entra quasi per sfida all'interno dello spazio e si gioca a provocare il *griot*, a metterne alla prova le abilità e la capacità di ritmare la danza.

L'Islam in più occasioni ha cercato di bandire le percussioni e la danza, tant'è che nella città santa della confraternita Mouride (Touba) è vietato suonare e danzare: questi elementi infatti sono visti come causa di perdita di controllo e quindi legati a forme demoniache. Il credo animista, che invece vede l'atto in cui il corpo perde le sue inibizioni come il momento del ricongiungimento dell'uomo alla forza dello spirito del cosmo, ha fatto in modo che questo divieto risultasse però difficilmente applicabile.

Festeggiamenti, riti o divertimento: ovunque in Senegal il ritmo di sottofondo è quello di un tamburo che batte e dà il tempo allo svolgersi dell'azione. Il battito ritmico della percussione avvisa l'intera popolazione circostante che in un luogo si sta svolgendo una manifestazione e chi si sente chiamato in causa non ha alibi per non presenziare. «Non c'era bisogno né di organizzazione né di pubblicità: bastava iniziare a suonare un tamburo e comunicarlo a viva voce e tutti capivano che cosa ci sarebbe stato da lì a poco», racconta in un'intervista rilasciata alla sottoscritta nel 2008 l'esperto in comunicazione tradizionale Aliou Diankha.

Soprattutto in passato, il suono del tamburo comunicava ciò che in quel momento stava accadendo e serviva anche come strumento d'informazione tra i villaggi vicini, proprio perché basato su ritmi riconosciuti da tutti.

Dato il ruolo del *griot* nella società senegalese, la festa e le celebrazioni ricoprono da sempre una posizione centrale nella vita della comunità: la cultura orale vede nei momenti d'incontro delle persone il fulcro dello scambio del sapere e delle conoscenze. Riunione quindi come celebrazione o discussione di argomenti, ma anche come costruzione e conferma di una storia e di un'identità comune.

I festeggiamenti e le cerimonie sono manifestazioni molto importanti, anche nelle città. La maggior parte delle feste si svolgono direttamente in strada: nei vicoli laterali, fuori dall'abitazione di chi organizza la festa, si costruisce, una sorta di tendone con dei pali e dei teli e lì sotto si balla e si

festeggia per ore. Questo esempio lascia intendere quanto l'importanza e la quotidianità delle manifestazioni performative siano ancora universalmente riconosciute nella società senegalese. Se nelle nostre città si trova una strada sbarrata perché degli estranei stanno festeggiando, la prima cosa che si fa è chiamare la polizia per farli sgombrare, quello che si chiede chi vi s'imbatte in Senegal è quale altra strada può condurlo dove vuole andare.

Attraverso la danza e il suono del tamburo è ricreato il contatto con le forze e gli spiriti della natura su cui l'animismo si basa e che la società senegalese non ha ancora smesso di rispettare ed omaggiare.

Il Senegal, pur utilizzando come lingua nazionale il *wolof* (il dialetto più diffuso nel Paese) è un territorio dove convivono moltissime etnie differenti e ogni popolazione può vantare una vastissima gamma di ritmi musicali e passi di danza legati alla propria tradizione rituale e performativa.

L'unico ambito che rimane nettamente distinto dalla vita quotidiana (soprattutto per quanto riguarda la musica) è quello dello spettacolo d'intrattenimento, che si caratterizza per i mezzi molto più ricchi e per la separazione dalle celebrazioni e dalle altre manifestazioni culturali.

XIII.3 *La religione*

La musica riveste un ruolo di grande importanza, sia nelle celebrazioni collegate al credo animista sia in quelle legate al credo islamico. Per prendere piede in Senegal l'Islam ha dovuto creare un forte sincretismo con l'animismo preesistente dando vita a un Islam sufista, fortemente connotato da credenze animiste. Più volte l'ortodossia islamica ha cercato di proibire la pratica della danza e l'uso dei tamburi in quanto strumenti diabolici, che allentano il controllo razionale sul corpo e fanno affiorare pulsioni altrimenti represse. In molti villaggi per lungo tempo gli *Imam*¹² hanno cercato di proibire danze e musiche accompagnate da percussioni, ma con scarsi risultati. Ad oggi, percussioni e danza restano al centro di alcune cerimonie di preghiera di alcune confraternite islamiche, come per esempio quella dei Baye Fall. Nei retaggi culturali che rimandano all'antica tradizione animista, la musica e le danze hanno un ruolo fondamentale all'interno delle celebrazioni: il suono del tamburo rappresenta un canale preferenziale per comunicare con gli spiriti e la presenza del *gewel* è fondamentale all'interno delle celebrazioni. È il *griot* che dice per

¹² Gli Imam sono capi religiosi dell'Islam.

primo ad alta voce il nome di un nuovo nato nella cerimonia del battesimo¹³, che suona per assicurare la buona riuscita dei riti di passaggio e che con il suo tamburo cerca il ritmo adatto per comunicare con gli spiriti che si sono impossessati di un corpo nel rito dello *ndëpp*¹⁴.

XIII.4 Lo sport

La società senegalese è ancora profondamente legata alle credenze animiste e in ogni declinazione della vita se ne possono trovare tracce. Anche nello sport si vedono i segni del profondo rispetto delle leggi della natura e degli spiriti che la abitano, e ognuno segue con attenzione le indicazioni che il proprio maestro spirituale gli dà per non inimicarsi le forze che abitano il mondo.

Lo sport in cui queste dinamiche sono maggiormente evidenti è la lotta, che in Senegal è lo sport più seguito, e i cui campioni sono conosciuti e osannati ovunque nel paese. La competizione vede al centro dell'arena due lottatori che indossano soltanto delle mutande e svariati *gri gri*¹⁵, che devono riuscire a buttare a terra l'avversario con la sola forza del proprio corpo, con colpi previsti da un preciso codice di regole.

Prima della lotta, quando il concorrente entra nell'arena, si presenta accompagnato dal proprio stregone e svolge i riti propiziatori sotto gli occhi di tutto il pubblico, danzando al ritmo delle percussioni, con un ballo specifico per questo sport, che evoca l'incendere di un maestoso animale.

«Attraverso generi poetici come il “*bak*” e il “*khas*”, si crea un gioco tra il lottatore e il *griot*, una sfida che si compie mediante la parola, la gestualità, la mimica e la danza: nel primo il *griot* canta le lodi del lottatore e dei suoi antenati, nel secondo lo offende e lo scoraggia. Mandiaye N'Diaye descrive tale gioco in questi termini: “Il lottatore usa la voce e il corpo accompagnato dai ritmi dei tamburi [...] È come se ci fosse una lotta tra *mbeur*¹⁶ e *griot*. Alle parole pronunciate dal lottatore, deve rispondere il *griot* col suo tamburo, e ai ritmi del *griot*, il lottatore risponde con la voce o la danza. Il tamburo gli chiede: Dimmi chi sei! E il lottatore

¹³ Lo *ngente* è la cerimonia del battesimo. Questa viene celebrata nel settimo giorno di vita del nascituro e il suo fulcro è l'attribuzione del nome, che viene reso noto e pronunciato ad alta voce solo in quel momento. Il genitore sussurra nell'orecchio del *griot* il nome del nuovo nato, egli fa lo stesso rivolgendosi al bambino e poi lo pronuncia ad alta voce a tutti i membri della comunità.

¹⁴ Lo *ndëpp* è una cerimonia volta a liberare una persona dagli spiriti che la stanno possedendo. Il *griot* non svolge il ruolo di guaritore ma suona tutta la gamma di ritmi che conosce fino a trovare quello giusto con cui si è in grado di comunicare con il *rab*, lo spirito che si è impossessato del corpo.

¹⁵ I *gri gri* sono amuleti propiziatori. Quelli più diffusi sono fatti di pelle di animale (solitamente di capra), contengono al loro interno fogli con versetti del *Corano* e vengono portati legati alla vita. Sono molto diffusi anche in forma di anello con all'interno benedizioni e elementi naturali.

¹⁶ *Mbeur* significa lottatore in *wolof*.

risponde elencando le sue vittorie, accompagnato dai ritmi dei *sabàr*. È un gioco tra le parti che oggi avviene meno perché ci sono le coreografie"» (Aresta 2015: 32-33).

I ritmi delle percussioni, i passi di danza e i feticci protagonisti del rito propiziatorio alla vittoria varieranno a seconda dell'etnia di provenienza del lottatore: i *griot* inciteranno il lottatore, gli spiriti degli antenati saranno risvegliati grazie ai passi di danza che questo userà per rispondere alle provocazioni dei tamburi e dagli oggetti simbolici che gli officianti utilizzeranno. Sarà grazie alla forza degli antenati evocati e alla loro protezione che il lottatore avrà la meglio sull'avversario.

Un lottatore proveniente dall'etnia *seréré* avrà feticci per lo più legati al mondo dell'agricoltura e della pastorizia, mentre un lottatore di etnia *lebuo* porterà con sé pagaie di piroghe e oggetti legati al mare. Accompagnano la danza e la preparazione dello sportivo anche dei ballerini con costumi che rappresentano un leone, che si esibiscono in una danza chiamata *Simb* o *Dance des faux lion*.

XIII.5 Il *Simb*

Il *Simb* (o *Dance de Faux Lion*) è un tradizionale gioco-spettacolo del Senegal, praticato durante le grandi celebrazioni e soprattutto molto diffuso nelle periferie di Dakar durante le vacanze estive.

Il *Simb* è una celebrazione popolare, un'animazione di strada in cui uomini travestiti e pesantemente truccati da leoni si aggirano per i quartieri per richiamare il pubblico a seguire lo spettacolo dell'arena. Dando vita a uno spettacolo che incute timore in chi lo osserva, i leoni ballano, ruggiscono e si atteggiavano a felini, muovendosi secondo i ritmi dettati dai tamburi. L'apice dello spettacolo è il momento in cui i leoni "attaccano" le persone che sono entrate nell'arena senza pagare, che sono portate in mezzo alla scena, rincorse e umiliate dai leoni. -Nella rappresentazione il leone viene domato dal *djatcat*, il domatore che non usa la forza fisica, ma recita una formula particolare che blandisce l'aggressività del leone costringendolo sotto il proprio dominio a rotolarsi su se stesso e ad eseguire gli ordini che gli vengono impartiti come per esempio prendere degli oggetti pesanti con i denti.

Secondo la leggenda, quello del *Faux Lion* è in origine un rito di possessione. Si dice infatti che nel periodo in cui il Senegal era coperto da fitte foreste e abitato da animali selvatici, un cacciatore fosse attaccato da un leone e, pur sopravvivendo, perse la testa: iniziò a ruggire e a mangiare solo carne cruda, sul suo corpo crebbero criniera e peli. Il *Simb*

rappresenterebbe il rito di possessione che i guaritori fecero sul cacciatore per liberarlo dallo spirito del leone che si era impossessato di lui.

XIII.6 *Le riunioni delle donne*

In molti paesi dell'Africa è fortemente diffuso il metodo del mutuo aiuto della *Tontine*, una forma di finanziamento informale basata su un gruppo che si riunisce regolarmente e versa nelle casse comuni una piccola somma di denaro, che viene a turno prestata a un membro del gruppo stesso per sostenere un progetto o momentanee difficoltà economiche.

La *Tontine* è uno spazio dedicato solamente alle donne e questo fa sì che, esauriti gli ordini del giorno, le donne riunite si ritaglino degli speciali momenti di divertimento, da cui gli uomini sono banditi e dove non esistono inibizioni. Le *griottes*¹⁷ iniziano a suonare pentole o secchi di plastica e tutte le presenti ballano sui ritmi metallici delle *bolles* (pentole di metallo). In questi istanti intimi, in cui ogni inibizione è bandita, in assenza della parte maschile della società, i tabù si rompono, signore ottuagenarie si scatenano nei balli e le gonne si alzano, scoprendo in modo provocatorio persino le zone intime.

Pentole e taniche non compaiono soltanto durante le *Tontines*: possono diventare anche l'animazione musicale di un battesimo celebrato con pochi mezzi economici o gli strumenti dei bambini che iniziano a giocare e organizzare le proprie feste sulla falsariga di quelle degli adulti. Difficilmente invece le pentole saranno protagoniste di una grande festa, perché il loro immaginario è legato a una sfera autogestita dalla donna è autogestita.

XIII.7 *Il parlamento del Sabàr*

In Senegal quando si utilizza il termine *sabàr*, ci si può riferire sia allo strumento a percussione che alla manifestazione tipica in cui esso viene utilizzato. Il *sabàr* è il tamburo per antonomasia del Senegal: si suonano con un *galan*, una bacchetta di legno, e con l'altra mano nuda. La batteria di *sabàr* è composta di sette tipi di tamburi: lo *n'der* (il capo tamburo, più alto e stretto degli altri), il *mbeng-mbeng bala*, il *mbeng-mbeng tougonne*, il *mbeng-beng tierce* (tamburi bassi), il *talbat*, il *thiol* (tamburi di media altezza) e il *gorong mbabass*. Da questi strumenti escono vari suoni diversi

¹⁷ Le *griottes* sono le griot donne.

a seconda della dimensione dello strumento, ma hanno qualcosa in comune: sono fatti di un legno particolare, *il dimb*, e di pelle di capra. Sul bordo sono presenti sette cunei di legno con cui si accorda lo strumento. Tutti gli elementi che compongono lo strumento rientrano nell'interpretazione mistica: la pelle di capra e il legno di *dimb* sono legati al mondo della stregoneria. Si dice che questi elementi morti, riprendano vita attraverso il ritmo.

La festa del *Sabàr* è la manifestazione in cui un insieme di percussionisti si esibisce e anima le danze.

A questo tipo di tamburi corrisponde un ballo caratteristico, la cui coreografia di base prevede dei salti bruschi alternati delle gambe, che con movimenti decisi delle ginocchia vengono portate a descrivere delle traiettorie circolari. Questa danza ha una serie di movimenti e ritmi fissi, le cui evoluzioni sono create dalla qualità della sinergia che percussionista e danzatrice riescono a stabilire. Chi entra nel cerchio sa già dai primi colpi di bacchetta indicativamente quale sarà il tema e la qualità dell'empatia raggiunta con il suonatore consiste proprio nel giocare a condurre o a farsi condurre. Al ritmo si accompagna anche la partitura vocale e molto spesso gli spettatori seduti giocano insieme al *griot*, incitando la persona che danza. Altro elemento inscindibile dal ritmo del tamburo è il battito di mani del gruppo che in quel momento non agisce nel cerchio: lo schiacciare dei palmi scandisce a sua volta il tempo e aiuta il protagonista di turno a trovare un ulteriore punto di riferimento su cui muoversi. La danza non è mai quella di una sola o di poche persone ma coinvolge sempre tutti coloro che partecipano alla manifestazione, stiano essi suonando o assistendo.

Si è parlato al femminile riferendosi ai danzatori, perché i tipici ruoli sessuali all'interno di un *Sabàr* sono quello maschile del percussionista e quello femminile della danzatrice.

Lo spazio del *Sabàr* è sempre di forma circolare, delimitato da una parte dall'orchestra di percussioni e completato da coloro che vi assistono o partecipano. Entrare nel cerchio è un atto volontario e chi si esibisce lo fa soltanto per scelta personale; l'interno della circonferenza è una sorta di zona franca e per questo si definisce come luogo deputato delle donne, che al suo interno si sentono libere di dire o di fare qualsiasi cosa, senza timore della censura sociale. La donna, al centro del cerchio, sfoga tutta la sessualità che la società la costringe a reprimere, e dà libera espressione alle proprie rimozioni e alle frustrazioni imposte dalla società maschilista. All'interno dello spazio del *Sabàr*, la maggior parte delle volte, si entra con un passo rapido e si

esce quasi scappando, come se ci si rendesse conto della grande insubordinazione compiuta. Nel cerchio la donna può dire e fare ciò che più le aggrada e solamente il *gewel* ha il diritto di giocare con lei, solitamente fomentando la sua disinibizione.

La manifestazione del *Sabàr* è uno strumento sociale attraverso cui il sesso femminile può sfogare le tensioni dovute alla sua subordinazione al sesso maschile. Per questo gli uomini, che comunque non si astengono dal ballare al ritmo sfrenato del tamburo, danzano con movimenti più goffi e meno carichi di energia. L'uomo si esibisce, la donna comunica attraverso il ballo del *Sabàr*.

La danza del *Sabàr* è un dialogo tra il cielo, cui tendono le gambe che spiccano decisi salti verso l'alto, le braccia e le mani che compiono movimenti circolari con i gomiti piegati come ad indicare il cielo e gli occhi che spesso guardano l'alto, e il suolo, dove i piedi nudi del ballerino picchiano colpi così decisi da sollevare la sabbia.

Mandiaye ha deciso di ambientare lo spettacolo *Leebu Nawet ak Noor* all'interno di un *Sabàr* perché legge in questa manifestazione il corrispondente africano delle Tesmoforie greche, un momento di sovvertimento della legge maschilista, in cui le donne possono sentirsi libere di esprimere ciò che devono tacere, nella quotidianità. Un tempo in cui le maglie del controllo sociale si allentano, i rapporti di potere si ribaltano e i freni inibitori si annullano.

Ecco allora come le abitanti di Diol Kadd possono confessare di essere stufe di rimanere sole al villaggio o di dover mantenere una casa senza l'aiuto materiale degli uomini, possono prendersi gioco della loro cieca sete di potere e denaro, possono muoversi in modo provocante davanti a qualcuno che non è parte della loro famiglia, lamentarsi del collo dolorante a causa del peso delle bacinelle d'acqua che ogni giorno devono portare sulla testa. Gli uomini all'interno del cerchio non possono che ribattere con frasi spesso sconclusionate e incassare le critiche delle donne.

XIII.8 *Mandiaye N'Diaye. L'incontro tra platea e cerchio*

L'idea fondante del ritorno in Senegal di Mandiaye era quella di completare il ponte di incontro tra Europa e Senegal tessuto in Italia, e far sì che potesse essere percorso in entrambe le direzioni. Portare il Senegal in Italia è stato un passaggio fondamentale per la formazione artistica e umana di Mandiaye, ma veicolare la cultura italiana in Senegal, permettendo ai Senegalesi di confrontarsi con un altro mondo senza dover necessariamente passare per un'esperienza di migrazione, significava portare a compimento una missione. In un paese come il Senegal, dove lontano dalla

grande città il concetto di turismo non esiste e il viaggio è solitamente una scelta forzata imposta da necessità economiche, il confronto con i valori di un altro Paese, al di fuori dei luoghi comuni, rappresentava la scintilla del dialogo tra il qui e l'altrove, tra il locale e l'universale. “Marco Martinelli, regista del Teatro delle Albe, mi ha chiesto cosa doveva assolutamente esserci in uno spettacolo, se volevamo portare davvero in scena il Senegal. Io ho risposto che non potevano mancare tre elementi fondamentali: il *wolof*, le percussioni e la danza”: queste le parole di Mandiaye N'Diaye in un'intervista su cui si basa gran parte del mio lavoro di ricerca, inedita nella versione integrale.

Wolof, percussioni e danza sono gli ingredienti che Mandiaye ha utilizzato per lavorare con il Teatro delle Albe su spettacoli che ibridassero il teatro della compagnia ravennate, e sono gli stessi da cui decide di partire per creare in Senegal un teatro che il pubblico possa imparare a seguire con l'attenzione del bambino che ascolta una storia, e non con la frenesia di intervenire che regna nel *Sabàr*. Nel lavoro sui contenuti della cultura senegalese, musica e danza erano elementi che Mandiaye N'Diaye considerava fondamentali affinché l'artificio scenico si rompesse e la rappresentazione diventasse vita.

Lavorare sulla creazione di una cultura teatrale nel proprio paese significava per Mandiaye utilizzare gli stessi elementi artistici che già erano metafora nei cerimoniali della società, enfatizzandone il significato simbolico sulla scena. *Sabàr*, *Simb*, canti e danze iniziatici sono alcuni esempi degli ingredienti che il teatro di Mandiaye prendeva per osmosi dai cerimoniali senegalesi, creando spettacoli che erano in grado di fornire livelli di lettura diversi a seconda di chi li guardava. La danza nel teatro di Mandiaye N'Diaye ha la stessa valenza del verbo: gli spettacoli del Takku Ligey Theatre¹⁸ sono ricchi di parti danzate. Ne è un esempio la lotta tra Sundiata e Dankaran Tuman nello spettacolo *Sundiata*¹⁹, in cui i due fratelli inscenano una battaglia sfidandosi a suon di virtuosismi attraverso una coreografia composta dai gesti delle danze propiziatorie dei lottatori. La percussione e le formule magiche recitate dal *griot* all'inizio dello spettacolo, la serietà di un canto sacro che sancisce i climax narrativi, la danza del lottatore che si fa forte evocando i propri antenati, la vitalità del leone nel *Simb* e, soprattutto, la sensazione di libertà e trasgressione della danza delle donne nel *Sabàr* sono diventati gli strumenti che Mandiaye ha plasmato nei propri

¹⁸ Il Takku Ligey Theatre è la compagnia che Mandiaye N'Diaye ha fondato in Senegal dopo il suo ritorno nel 2003. Il nome deriva da Takku Ligey (darsi da fare insieme, in lingua *wolof*), nome dell'associazione con sede nel villaggio di Diol Kadd con cui Mandiaye ha promosso numerosi progetti di co-sviluppo basati su terra, teatro, turismo responsabile, salute ed educazione.

¹⁹ *Sundiata*, produzione Takku Ligey Theatre e Olinda, Milano, 2009.

spettacoli, dove il ritmo scenico, la successione di senso della drammaturgia, la polifonia di un misto di *wolof*, francese e italiano davano forma a *piecè* legate alla tradizione culturale del Senegal, ma che parlavano di ogni dove.

Mandiaye, scomparso prematuramente nel 2014, ha dedicato gli ultimi anni della sua vita a trovare la formula alchemica dell'equilibrio tra il Teatro all'Italiana e il *Sabàr*, tra la Platea e il Cerchio.

XIII.9 Bibliografia

Aresta, Antonio

2015 *La danza e la lotta: performances culturali e buone pratiche di cooperazione tra Europa e Africa*, in DADA Rivista di Antropologia post-globale, n 1.

Gueye, Mamadou, Gambi, Laura e Bonatesta, Francesca

1995 *I wolof del Senegal. Lingua e Cultura*, Torino L'Harmattan Italia.

Lorenzoni, Franco e Martinelli, Marco

2008 *Saltatori di muri*, Cesena, Macro Edizioni.

Pasina, Linda

2011 *Takku Ligey: un cortile nella savana. Il teatro di Mandiaye N'Diaye*, Corazzano (Pisa), Titivillus.



Fig. 1 Bambini che giocano imitando le danze dei lottatori, Senegal, 2009
(fotografia di Linda Pasina)



Fig. 2 Donne che suonano le pentole a un battesimo, Senegal, 2009
(fotografia di Linda Pasina)



Fig. 3 Spettacolo *Leebu Nawet ak Noor*, Il gioco della ricchezza e della povertà, Milano, 2008 (fotografia di Silvano Dal Puppo)



Fig. 4 Prove dello spettacolo *Sundiata*, Senegal, 2009

(fotografia di Linda Pasina)



Fig. 5 Rito religioso di preghiera. Confraternita Baya fall, Senegal, 2010
(fotografia di Linda Pasina)

XIV. Jean Rouch ovvero *Un antropologo racconta con la cinepresa*

di Giovanni Azzaroni

Cimi su bundu koogo tayaandi (La verità non restituirà la vita a un albero morto)

Fundi si fun nangu follon (La vita non passa senza battaglie)

Boro kan mana gaanu si windi (I non iniziati non possono entrare nel cerchio dei danzatori posseduti)

(proverbi Songhay, in Stoller 1992)

Il cinema giunge in Africa negli anni immediatamente successivi alla sua invenzione, ma è solamente tra 1960 e 1970, agli albori dell'indipendenza dal colonialismo, che i registi africani si pongono il problema di mostrare la vera identità dell'Africa, restituendole il patrimonio di cultura e civiltà che le appartiene. La storia dell'umanità può essere interpretata come una serie interminabile di migrazioni e occupazioni nei secoli e nei millenni da parte di gruppi di cacciatori-raccoglitori, allevatori, agricoltori, commercianti. A partire dalla "scoperta" dell'agricoltura nella Mezzaluna Fertile, diecimila-quindicimila anni fa, "si può parlare di colonizzazione di buona parte delle terre fruibili dagli esseri umani sulla base delle strategie di sussistenza a essi di volta in volta disponibili" (Fabietti e Remotti 1997: 177). Nell'età antica modelli di colonizzazione, seppur diversi, sono rappresentati dalle colonie greche nel Mediterraneo e dall'espansione dell'impero romano. In epoca moderna le colonizzazioni crescono esponenzialmente con le grandi scoperte geografiche a partire dal XVI secolo: Spagna e Portogallo prima, Gran Bretagna, Francia e Olanda poi, Germania, Italia e Belgio molto più tardi si lanciano alla conquista di America, Africa e Oceania con modalità diverse, dall'annientamento totale o parziale fisico o culturale a una specie di convivenza forzata. Matilde Callari Galli (1979) teorizza due "blocchi di distruzione": in America e in Australia caratterizzato dall'annientamento fisico, in Africa e in Asia con il prevalere dello stravolgimento e della cancellazione degli assetti culturali e sociali tradizionali. Nel periodo compreso tra le due guerre mondiali iniziano i primi timidi movimenti rivoluzionari (in Asia),

«la cui pressione diventerà insostenibile per le nazioni europee, che saranno costrette, negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, a riconoscere progressivamente l'indipendenza e la sovranità delle colonie, sia pure conservando in modi diversi un certo potere economico e politico - *indirect rule*» (Fabietti e Remotti 1997: 177).

Il patrimonio cinematografico africano è andato quasi interamente perduto e, nonostante nei laboratori di tutta Europa esistano ancora i negativi di gran parte delle pellicole girate sin dagli albori del cinema africano,

«è mancata da sempre una volontà politica di recuperare la memoria cinematografica dell'Africa. La gigantesca Cinémathèque Africaine, finanziata con capitali francesi e inaugurata quattro anni fa a Ouagadougou (nel 1994 - *la nota è di chi scrive*), in Burkina Faso, è un'altra cattedrale nel deserto africano. Come reliquie si conservano i film che non vengono mai distribuiti» (Speciale in Speciale 1998: IX).

I custodi della tradizione orale, che si tramanda di padre in figlio, *de bouche à oreille*, l'Africa dei vecchi che in una mirabile definizione di Amadou Hampaté Bâ, il grande scrittore della tradizione maliana - "quando in Africa muore un vecchio è un'intera biblioteca che brucia" -, non ha saputo (e capito) la necessità della conservazione delle proprie memorie su un supporto cinematografico. "È cosa risaputa: senza la cura dei *medici della memoria* (*il corsivo è di chi scrive*), una storia trasmessa da bocca a orecchio si modifica, più o meno in profondità, nello spazio di poche generazioni", scrive Marcel Detienne (1981: 51), e non vi è dubbio che il *medico della memoria* possa essere anche il cineasta. Se la memoria del sé costruisce l'identità personale, la memoria collettiva costruisce l'identità etnica. Nelle società dotate di scrittura non esistono teoricamente limiti all'accumulo e alla conservazione di informazioni, mantenute sotto forma di documenti di vario tipo. Nelle società illetterate l'insieme delle nozioni conosciute e disponibili vengono "più o meno consciamente" selezionate in relazione alle capacità mnemoniche degli individui, e pertanto rimangono con una parziale cancellazione di quelle vecchie, come avviene per esempio con il meccanismo dell'amnesia strutturale nel caso delle genealogie.

«Nelle società orali immagazzinare informazioni equivale dunque in buona misura a "ricordare a memoria". In queste società, e in tutti quei casi in cui, nonostante la presenza di un codice grafico, la memoria orale conserva un intrinseco prestigio ed è connessa a un sapere di tipo iniziatico (come avviene tuttora nel caso dell'apprendimento a memoria del *Corano* e dei *Veda*), essa viene perciò attivamente coltivata ed è l'oggetto di un *tirocinio specialistico*, che di solito prevede il ricorso a vere e proprie *mnemotecniche*. [...] Nelle società orali, la fedeltà

“letterale” è tecnicamente impossibile, e si operano piuttosto ricostruzioni creative, come quelle che producono le *varianti* della fiaba, dell’epopea e del mito. Studiare la memoria etnica vuol dire parlare del tempo e della storia. Quando parliamo di memoria pensiamo automaticamente al passato e agli eventi trascorsi. Ma la memoria (etnica, individuale) funge anche da *griglia interpretativa* del presente e da *schema di previsione* del futuro [...]» (Fabietti e Remotti 1997: 461).

La memoria cinematografica può quindi rappresentare uno strumento formidabile di conservazione della memoria etnica, che struttura il fondamento su cui si costruisce la cultura delle società illetterate (ma anche di quelle letterate), e cioè delle rappresentazioni relative al suo passato e al suo divenire, quindi della sua storia. Nel 1950 si è verificata una svolta importante nello sviluppo del cinema africano, nel tentativo di scoprire e comprendere la civiltà di un continente per poterla comunicare a un pubblico di un'altra cultura. Da un punto di vista storico il 1950 rappresenta pure l'inizio della crisi del colonialismo con i primi moti di indipendenza. Da questo momento lo sviluppo del cinema africano, secondo Jean Rouch¹ (in Speciale 1998: 15) continuerà nell'ambito di due generi: Africa esotica (l'Africa fa da sfondo e gli Africani, miseramente vestiti, sono delle comparse) e Africa etnografica (“i registi e gli etnografi, non sempre in modo corretto, cercano di mostrare gli aspetti più autentici della cultura africana. L'influenza del cinema etnografico non si limita al semplice film di ricerca, ma modifica sensibilmente anche una gran parte dei film commerciali girati in Africa”). Progressivamente i registi cercano di evidenziare i problemi dell'Africa tradizionale a contatto con il mondo moderno, iniziano i primi passi del vero e proprio cinema africano, fatto dagli Africani per gli Africani, si girano film educativi, prima nei paesi di lingua inglese e a seguire in quelli francofoni, film in cui il divertimento è solo un pretesto perché il fine vero e proprio è l'insegnamento.

Scopo di questo saggio non è quello di raccontare la storia del cinema africano, ma di cercare di illustrare la filosofia dell'opera di Jean Rouch, il cineasta francese che più di tutti ha saputo cantare e filmare la cultura africana amandola e rispettandola, nella consapevolezza che l'etnografo debba mettersi in discussione in colui che osserva, prendendo coscienza di questa *agency*, come lo sono

¹ Jean Rouch (1917-2004), allievo di Marcel Griaule, ha svolto ricerche etnologiche tra i Songhay in Niger, Mali e Ghana. Caposcuola del film etnografico ha realizzato un centinaio di documentari e la serie, girata in collaborazione con Germaine Dieterlen e Gilbert Rouget, sulla cerimonia dogon del Sigui. È anche autore di saggi antropologici e di numerosi film a soggetto su vari aspetti della società africana in transizione. Per una filmografia si vedano Stoller 1992, Colley 2009 e Henley 2009.

stati, su un piano diverso, *L'Afrique fantôme* per Michel Leiris e *Tristi tropici* per Claude Lévi-Strauss. Quanto sino ad ora esposto ha avuto quindi lo scopo di strutturare il necessario contesto storico e antropologico.

Michel Delahaye (1961: 8) definisce l'uomo Rouch teso tra il tutto e il niente

«nel suo approccio di creatore. Se egli arriva a reinventare il cinema e a rimodellare il reale è precisamente nella misura in cui, di fronte a quel reale, egli accetta di non essere nient'altro che uno strumento, accetta di assorbire e di lasciarsi assorbire. Bella parola assorbimento, con le sue componenti passive e dinamiche. E bell'atteggiamento quello dell'uomo che ha fatto il vuoto dentro di sé e che è venuto a riempire, proprio per questo, ciò di fronte a cui si poneva. Gli è così concesso di integrare la pienezza del cerchio e la nullità dello zero. Poiché all'inizio concepiva il cinema come il rifiuto di "fare del cinema" e ogni film come il rifiuto di "fare un film", Rouch reinventa un'opera che reinventa il cinema. L'ontogenesi ripete la filogenesi».

Nell'ambito del cinema etnografico i film di Rouch sono "incomparabili perché non ci sono trucchi, quando invece anche in Flaherty ce ne sono (Haffner 1982: 75). La grandezza di Rouch si sostanzia nell'accettare di non mutare nel percorso formativo, dall'inizio alla fine la sua opera si struttura in una serie di passaggi discontinui e di cambiamenti. Ogni opera d'arte e ogni forma di vita ha in sé la dialettica della morte, la contiene, assume i poli opposti che tendono a essere e a non essere, dicotomie strutturali, *yin* e *yang*. Ogni opera che aspiri alla risoluzione, nei suoi poli opposti, attraverso la vita si protende verso la morte, che non può essere né virtuale né irrealizzabile. L'esito finale dell'opera di Rouch si rivolge alla comunicazione da essere a essere, alla fusione totale con l'altro, all'istante perfetto della conoscenza.

«La risoluzione della stessa tensione nel polo "forma" è ciò a cui indulgono Lang e Mizoguchi. La loro opera si dirige verso quel punto dove un'immagine, un gioco di luci, un colore condenserebbero il massimo di significazione, cedendo infine il posto all'ultima vibrazione, la cui evanescenza coinciderebbe, anch'essa, con quell'istante estatico della conoscenza totale, che non potrebbe avere che la morte come conseguenza o condizione. Che importa l'arte, essa non è niente se non è tutto e non potrebbe essere tutto se non partendo dal niente per farvi ritorno» (Delahaye 1961: 11).

Nel 1965, nel corso di una “conversazione storica” tra Jean Rouch e Sembène Ousmane, una delle figure più emblematiche del cinema africano, che in seguito non ha più voluto fare dichiarazioni sul cinema di Rouch, il regista senegalese, che nel suo lavoro di scrittore e cineasta” fornisce un esempio, fra i più interessanti ed innovativi, di un impegno sofisticato dei canoni artistici tradizionali africani, per l’elaborazione di opere di taglio contemporaneo” (Genero Madrigal 1999: 61), ha accusato il collega francese di guardare gli Africani “come se fossero insetti”:

«Jean Rouch - Vorrei che mi dicessi perché non ami i miei film esclusivamente etnografici, quelli nei quali si fa vedere, per esempio, la vita tradizionale.

Sembène Ousmane - Perché si fa vedere una realtà senza considerarne l’evoluzione. Quel che rimprovero agli etnologi, come agli africanisti, è di guardarci come fossimo insetti...» (Cervoni 1965).

La diretta e “muscolare” affermazione di Sembène Ousmane, condivisibile in molti casi, a mio avviso, non lo è qualora si riferisca a Rouch, un artista che ha fondato il suo lavoro su una nitida, consapevole e scientifica filosofia di relativismo culturale, nodo problematico e contributo epistemologico fondamentale nella disciplina delle scienze umane. Qualora si ritenga che tutte le manifestazioni culturali abbiano significato e validità solamente all’interno del loro contesto di riferimento, “il relativismo culturale invita a riflettere sullo statuto scientifico della stessa antropologia, segnato dalla tensione fondamentale fra spiegazione sinottica e universalizzante e comprensione circostanziata e particolareggiante (Fabietti e Remotti 1997: 600). Per Lévi-Strauss l’umanità trova la sua realizzazione nelle differenze, accettandole dialetticamente, poiché il progresso nasce dall’avvicinarsi, dall’allontanarsi e dall’incrociarsi delle diverse culture, che nell’incontro/scontro si arricchiscono reciprocamente.

«Eppure, sembra che la diversità delle culture sia raramente apparsa agli uomini per quello che è: un fenomeno risultante dai rapporti diretti o indiretti fra le società; si è visto piuttosto in esse una sorta di mostruosità o di scandalo; in tali materie, il progresso della conoscenza non è consistito tanto nel dissipare questa illusione a beneficio di una visione più esatta, quanto nell’accettarla o nel trovare il modo di rassegnarvisi» (Lévi-Strauss 1967: 104).

Riecheggiano, in questa apodittica affermazione, le parole di Montaigne, il filosofo amato e a lungo studiato da Lévi-Strauss, per il quale “ognuno chiama barbarie quello che si discosta dalle sue usanze” (sia sufficiente ricordare quanto gli antichi greci pensavano dei *barbaroi*): “non esiste una credenza o un’usanza, per quanto bizzarra, urtante e persino repellente appaia che, ricollocata nel suo contesto, non possa essere spiegata con un ragionamento corretto” (Lévi-Strauss 2015: 75-76), e pertanto è necessario giudicare *iusta propria principia*. Figura centrale e imprescindibile del pensiero europeo del XVI secolo, Michel de Montaigne può essere ritenuto un ispiratore del relativismo culturale e un punto di riferimento fondamentale per la filosofia politica del XVII e XVIII secolo (Hobbes, Locke, Rousseau).

«Ma, d'altra parte, è anche sciocca presunzione andar disprezzando e condannando come falso quello che non ci sembra verosimile. Ed è questo un vizio abituale di coloro che pensano di aver qualche competenza al di sopra del comune. Una volta anch'io facevo così, e se sentivo parlare o degli spiriti che tornano o della profezia di cose future, degli incantesimi, delle stregonerie, o raccontare qualche cosa che non potevo comprendere, *Sommia, terrores magicos, miracula, sagas, nocturnos lemures portentaque Thessala*², ero preso da compassione per il povero popolo ingannato con tali follie. E ora trovo che ero altrettanto da compatire io stesso. Non che l'esperienza mi abbia in seguito fatto veder nulla al di là delle mie prime opinioni (e tuttavia questo non è dipeso dalla mia curiosità); ma la ragione mi ha insegnato che condannare con tanta sicurezza una cosa come falsa e impossibile è presumere d'aver in testa i limiti e i confini della volontà di dio e della potenza di nostra madre natura. E che non c'è al mondo follia più grande che giudicarlo in proporzione alla nostra capacità e competenza» (de Montaigne 2014: 165-166).

Secondo Stoller (1992: 23), la cinematografia di Rouch può essere classificata come una perfetta sintesi di scienza e arte, tecnologia e immaginazione, in un crogiolo di apollineo e dionisiaco nitore nietzschiano. Nonostante Rouch si considerasse un etnografo, un antropologo, un *film maker*, un artista e un poeta probabilmente non credeva in un empirismo radicale. Deve essere considerato un etnografo che ha lavorato sul campo e nei suoi scritti si è occupato e ha documentato la vita quotidiana, le abitudini, la religione delle popolazioni che ha studiato. Ad esempio ha sostenuto

² Sogni magici, terrori, miracoli, streghe, lemuri notturni e altri tessalici prodigi.

che la religione dei Songhay “è soprattutto originale” (Rouch 1960: 321) e, come Husserl, ritorna ai fatti e lascia che questi si esprimano da soli. I fatti “concernenti lo sviluppo, compresi i fatti più generali che riguardano il tipo di sviluppo dei sistemi in genere, possono essere delle ragioni, delle buone ragioni” (Husserl 1987: 77). Studia i Songhay partendo dalle idee che questi esprimono con le loro parole, pervenendo così a una più profonda conoscenza del loro mondo. Come etnografo, seguendo le lezioni di Marcel Griaule, privilegia l'esperienza nella metodologia di ricerca e ritiene impossibile separare l'esperienza vissuta dalla vita reale, perché sul campo bisogna essere capaci di relazionarsi, di essere accettati, di partecipare alla vita di chi si studia e di farne parte, nell'accezione teorizzata da Geertz. La cultura vera, la vera scienza è scienza del concreto, da realizzarsi presso le fonti stesse, primarie e materiali, della vita delle popolazioni studiate. L'indagine etno-antropologica va realizzata *sur le terrain*, privilegiando “la più viva attenzione per gli aspetti culturali – dal linguaggio al mito, all'arte, ai giochi – della vita delle popolazioni” (Moravia 2004: 31) indagate. Ricerca di campo significa rapporto tra “io”, colui che ricerca, e l'“altro”, il soggetto oggetto della ricerca, tema fondamentale nella storia dell'antropologia che non può essere affrontato in questo studio, ma che mi pare possa anche essere definito emblematicamente e apoditticamente da queste parole di Jung (in De Martino 1962: 142):

«Noi scopriamo nel vicino tutto ciò che in noi è incosciente; perciò trattiamo male il vicino. Non lo sottoponiamo più alla prova del veleno, non lo bruciamo e non lo torturiamo, ma lo offendiamo moralmente in tono di profonda convinzione. *Ciò che in lui combattiamo è di solito la nostra inferiorità» (il corsivo è di chi scrive).*

È opinione di Francesco Remotti (2014: 51) che

«crollato il mito del presente etnografico, la ricerca sul campo rimane comunque come un imperativo per la formazione dell'antropologo e dunque una condizione irrinunciabile per caratterizzare in maniera peculiare il sapere antropologico; si può anzi sostenere che la crisi del presente etnografico, con il tramonto delle “essenze” culturali, abbia reso la ricerca sul campo ancora più indispensabile: essendo impossibile ricostruire permanenze culturali e non potendosi fidare di questi quadri etnografici ormai screditati, l'antropologo è tenuto ancor più

di prima a verificare e studiare di persona le condizioni attuali e i mutamenti effettivi che nel frattempo sono intervenuti».

I film di Rouch non propongono ambiti teorici relativi alla possessione o alla magia, danno loro forma, lasciando agli spettatori l'opportunità di risolvere i problemi secondo i rispettivi paradigmi etici, culturali, politici o epistemologici. Usa la macchina da presa per descrivere "sensualmente" uomini e donne, vecchi e bambini, li evoca, ci fa sentire l'odore dei mercati, ci fa toccare gli oggetti in una costante e continua presenza etnografica.

La lezione di Rouch esplicita il concetto che il film etnografico non costituisca "la risposta ai dubbi dell'antropologia rappresentativa e teorica. Soprattutto per il fatto che gli antropologi hanno girato molti brutti film" (Stoller 1992: 217). Per Steven Feld (1989: 243), i film di Rouch simultaneamente mettono in scena la dedizione alla partecipazione, al coinvolgimento, all'impegno a una antropologia di largo respiro – con i Songhay, i Dogon, i Parigini – e il potere processuale e rivelatore del cinema a favorire e stimolare nuove metodologie di rappresentazione di scene familiari. Si tratta della ricognizione delle parallele improvvisazioni e drammaturgiche qualità della quotidianità, che rappresentano i segni più evidenti delle teorie e delle visioni dell'opera di Rouch. Ed è proprio dallo studio di queste visioni che si dissolve la distinzione tra eventi reali e storia, documentazione e finzione, conoscenza e sentimento, improvvisazione e composizione, osservazione e partecipazione. Questa filosofia è perfettamente rilevabile in una intervista rilasciata da Rouch (Rouch e Fulcignoni 1989: 299):

«A mio avviso, come etnografo e *film maker*, non esistono quasi confini tra i film documentari e i film di *fiction*. Il cinema, l'arte del doppio, è quasi una transizione tra il mondo reale e il mondo dell'immaginazione, e l'etnografia, la scienza dei sistemi di pensiero degli altri, è un permanente punto di incrocio con l'universo concettuale dell'altro; ginnastica acrobatica dove imprimere la propria impronta rappresenta il minimo rischio».

Probabilmente una ipotesi per l'antropologia visuale del futuro potrebbe essere quella di seguire le indicazioni di Rouch, abbandonare vecchie vie e sperimentare l'attraversamento di nuovi confini epistemologici. "Forse la nostra via per una futura pratica etnografica potrebbe essere quella di imparare a come ricominciare a sognare, a innamorarsi" (Stoller 1992: 218).

Il debito della scrittura etnografica di Rouch nei confronti di Griaule è palmarmente evidente, costituisce il fondamento teorico del suo lavoro con i Songhay. Per Griaule il cinema può essere utilizzato come un grimaldello metodologico per aprire porte etnografiche, per Rouch, nonostante il debito intellettuale verso il suo maestro, l'ispirazione è vicina ai suoi padri spirituali, Robert Flaherty e Dziga Vertov. Sin dagli inizi Rouch prende coscienza della necessità di cercare di dare corpo alle verità delle popolazioni studiate. I suoi film sono stati acclamati e criticati, alcuni sono capolavori di innovazione cinematografica, altri evocano l'immaginabile, l'impensabile, molti sono delle provocazioni sia per il pubblico africano che per quello europeo. Rappresentano sia una sorta di testamento a un cinema partecipato ipotizzato da Flaherty sia un omaggio all'eredità di Vertov per quanto attiene quel particolare genere filmico che chiama *ciné-vérité*. La sua pratica filmica dimostra grande rispetto per i padri spirituali, come i *griots* sostiene che "la vergogna sopravvive alla morte" solamente qualora i figli e le figlie manchino di rispetto alle tradizioni degli antenati e agli antecedenti mitici. Secondo Cassirer l'unità delle produzioni mitiche deve rimare un enigma finché la coscienza mitica "non venga riconosciuta come una forma autonoma di conoscenza, un modo particolare di formazione spirituale della specie umana, un pensiero sovrano con le sue categorie di spazio, tempo e numero" (Detienne 1981: 130). Il mito è reale nell'intersoggettività, è pertanto è tale solamente per coloro che vi credono, per gli altri è favola. I miti tradizionali sono sistemi di comunicazione e non pretendono di fornire informazioni di nessun tipo, non descrivono concetti ma situazioni o eventi reali che includono sia il soggetto che l'oggetto. L'interpretazione delle credenze altrui "non può mettere tra parentesi (in un'*epoché* fenomenologica) ciò in cui crede il credente, perché così descriveremmo ciò che l'interprete crede di vedere e intendere e non ciò in cui crede colui che viene interpretato" (Panikkar 2008: 73). Il tempo del mito non è il tempo del *logos*, accade in *illo tempore* ed è reale oggi.

«Il mito seduce e lascia intravedere, sorprende, eccita e affascina, perché nel mito l'uomo scopre le sue radici, le sue origini, come parti integranti del proprio stesso essere. Egli scopre nel mito la sua vera memoria, che non è solamente la reminiscenza consapevole di eventi che hanno caratterizzato la sua vita individuale, ma un ricordo che si estende fino ad abbracciare migliaia di anni, che risale almeno fino alle origini del suo linguaggio. Di qualunque cosa si tratti la dimensione psicologica, personale o sociale dell'uomo, il suo agire nella storia, la sua

riflessione sull'essere uomo o la sua risposta al sacro – , in ogni caso noi scopriamo nel mito ciò che l'uomo è» (Panikkar 2008: 173).

Nei film e negli scritti, Rouch rivendica ogni libertà per le forme espressive, non auspica compromessi, non cerca una nuova etica per il lavoro di campo, non tenta di costruire una diversa epistemologia dell'immagine. Ritiene che la posizione del cineasta– la sua presenza accettata o la sua finta assenza– possa avere importanti implicazioni sul piano estetico ed etico. Nel suo lavoro ha sperimentato i cinque metodi di rappresentazione documentaria proposti da Bill Nichols (1991): il documentario di esposizione, caratterizzato da immagini descrittive, arricchito da un commento spesso supponente e dichiaratamente enfatico (tipici di questa tipologia sono i documentari sugli animali); il documentario di osservazione, che minimizza la presenza del cineasta e presuppone che la verità si manifesti senza interventi esterni; il documentario interattivo, nel quale il cineasta e gli attori manifestano la loro presenza; il documentario riflessivo, nel quale l'autore attira l'attenzione sulla forma del film che sta girando; il documentario performativo, che crea una sua propria realtà, modalità che generalmente comporta sia aspetti interattivi che riflessivi.

“Rouch è un autore nel senso pieno della parola, e cioè una persona che, con la sua opera, ha definito un mondo e ci ha invitato a entrarvi. Questa posizione d'autore, alla quale non ha mai rinunciato, sottende nondimeno la condivisione, insostituibile fondamento per la creazione collettiva” (Colleyn in Colleyn 2009: 16). Nell'ambiguità del rapporto tra autore e personaggi, la figura dell'*autore collettivo* potrebbe sembrare fittizia, ma Rouch supera questa antinomia trasformando i co-autori in personaggi, riservandosi il ruolo di *realizzatore*, cioè di colui che distribuisce, mette in forma e propone il progetto. Si tratta di una antropologia integralmente partecipata, che richiede il riconoscimento di una uguaglianza di tutti i partecipanti al film e sarebbe impossibile qualora non si rivendicassero questi presupposti, progetto difficile da realizzare, “almeno Jean Rouch sarà stato colui che ha tentato questa partecipazione e ha regalato a ciascuno l'occasione di esprimersi” (Colleyn in Colleyn 2009: 16).

Rouch ammirava Flaherty perché fondava il suo cinema non su una globalità astratta ma sugli individui, sui personaggi, attraverso i quali attingeva alla cultura che li forgiava e, contestualmente, rompeva con gli schemi della documentazione ereditata dalle scienze naturali. Nonostante nei suoi film alcuni personaggi non siano costruiti in maniera eminentemente drammaturgica, nelle sue

opere più innovatrici si evincono i principi dell'*etnofiction*, "narrazione che evoca una realtà sociale, osservata attraverso la soggettività di un singolo individuo" (Augé 2011: 8), e i personaggi rivestono un ruolo essenziale, costruiti secondo stilemi ludici unici.

«Io lavoro con una *équipe* di Africani che si è costituita a partire dal 1941, spiega Jean Rouch. Siamo dunque dei complici. Essi conoscono bene il cinema, raccontiamo delle storie e improvvisamente diciamo: Ecco, si può fare un film. Chi deve venire? E cominciamo a raccontare il film. Il film può essere la descrizione di qualcosa alla quale assistiamo, per esempio una caccia all'ippopotamo, una caccia al leone, una tecnica di costruzione di una casa o ancora una finzione che affrontiamo progressivamente e durante la lavorazione» (Rouch in Esnault 1971).

Fondamentale nei film di Rouch è il tema della voce del narratore, di quale storia si tratti, di chi racconti la storia. La sua "cinepresa partecipante", come la definisce Luc de Heusch (2006), equivale a parole che producono sensazioni su coloro ai quali sono indirizzate, è un artista che sa costruire immagini e la sua voce è una delle chiavi fondamentali della sua alchimia filmica, come è attestato dai numerosi film nei quali recita (ma sarebbe meglio dire "dice") il commento con una grande variabilità di intonazioni, in relazione a preghiere, incantesimi, saluti, elogi, canti, che costituiscono una retorica originale che testimonia della sua profonda conoscenza dei rituali. Scrive Rouch (1955):

«Che cosa sono quei film, quale nome barbaro li distingue dagli altri? Esistono? Non so nulla al riguardo, ma so che esistono rari momenti durante i quali lo spettatore comprende istantaneamente una lingua sconosciuta senza il trucco di alcun sottotitolo, partecipa a cerimonie straniere, cammina nei villaggi o in paesaggi che non ha mai visto ma che riconosce perfettamente. [...] Questo miracolo può essere realizzato solo dal cinema, ma senza che una particolare estetica elabori meccanismi specifici, senza che alcuna speciale tecnica lo provochi: né il sapiente contrappunto della sceneggiatura, né l'impiego di qualche cinerama stereofonico sono la causa di tali prodigi. Spesso, nel mezzo di un film banale, nel mezzo di un insignificante film di attualità, nei meandri dei film amatoriali, si stabilisce un contatto misterioso: il primo piano di un sorriso africano, un ammiccamento di un occhio messicano alla cinepresa, un gesto europeo così banale che nessuno si sarebbe mai sognato di filmare, fuorviano così la visione

sconvolgente della realtà. È come se non ci fosse più alcuna visione, come se il suono cessasse, come se non ci fossero più cellule fotoelettriche, come se non esistesse più la quantità degli accessori e dei materiali tecnici che costituiscono il grande rituale del cinema classico. Ma gli autori del cinema di oggi preferiscono non avventurarsi su questi pericolosi cammini; e solo i maestri, i folli e i bambini osano avventurarsi su gemme interdette».

La prima e duplice lezione che si può trarre dai film di Rouch si struttura nella prossimità e nella continuità che consentono non solo di vedere ma di esplorare e di percepire il senso delle differenze, di mutare i punti di vista, di decentrare le analisi. L'antropologia partecipata chiama in causa l'antropologia *tout court*, la mette in prospettiva e le sue pratiche si interrelano agli interrogativi suscitati dalla ricerca, che va condotta sempre nel rispetto dell'alterità. L'antropologia “fornisce uno strumento di analisi critica della società che permette, al di là di ogni parola o pregiudizio di sorta, di cogliere meglio il funzionamento reale dei rapporti sociali” (Augé 2013: 11). Secondo Jean Rouch, “una delle figure maggiori, probabilmente la più grande, tra i *film maker* etnografi sia del passato che del presente” (Henley 2009: 338), “nelle religioni africane che conosco, se fate qualche cosa di importante durante la vostra vita, è sufficiente – puoi essere immortale” (Rouch in Taylor 1991). Il principio fondamentale sul quale si struttura la sua *praxis* va rintracciato nell'essere presente sul campo, nella partecipazione alla vita sociale dei soggetti del suo lavoro, nell'osservazione partecipata e diretta. Si definisce un “antropologo in prima persona” che gira film per se stesso, è il primo spettatore dei suoi film e utilizza la macchina da presa per mostrare le persone e gli oggetti come li ha visti. Risulta quindi di fondamentale importanza la sua partecipazione alla vita dei soggetti che filma, rifiuta le sceneggiature predisposte fuori dal campo e non ripete le riprese alla ricerca di una bella immagine o di una inquadratura perfetta. L'essere accettati è quindi un principio strutturale dal quale partire per creare una alchimia con le situazioni da filmare, e cioè le scene devono essere discusse con gli “attori” meticolosamente e con precisione, senza sceneggiature predeterminate.

«Ma quando le riprese erano iniziate e gli attori avevano improvvisato le loro *performances*, allora stava a Rouch dirigere, cioè filmare come se si trattasse di un rituale del quale poteva avere importanti conoscenze secondo modelli generali e non poteva arrestare le riprese. Qualora si presentasse un elemento di rischio in questa situazione, per ottenere i risultati

ottimali, diventava necessario improvvisare relativamente sia alle capacità del *film maker* che degli attori. Si tratta evidentemente di un metodo esatto e ispirato del processo di ripresa di un film etnografico, che va raccomandato a tutti gli aspiranti *film makers*» (Henley 2009: 345).

Le concezioni antropologiche del rituale derivano a Rouch dalla scuola di Griaule, con la sottolineatura di minimi rapporti con il mondo femminile, perché nelle società africane nelle quali ha lavorato era generalmente inaccettabile operare intensamente con le donne, senza per questo sminuire l'interesse per la vita di tutti i giorni (Georgakas *et al.* in Feld 2003:17). Un problema rilevante che Rouch ha dovuto affrontare è stato quello relativo alla lingua parlata dagli attori, perché riteneva che le testimonianze orali fossero più importanti, più sacre delle immagini. Naturalmente non si trattava di interviste formali ma di conversazioni informali, da condurre, possibilmente, nelle lingue degli intervistati, come gli hanno insegnato Marcel Griaule e Germaine Dieterlen (dello stesso avviso sono anche Claude Lévi-Strauss e Victor Turner, che ritengono fondante la necessità di evitare l'utilizzo di interpreti) per raggiungere una più profonda conoscenza dei sistemi di pensiero. In realtà Rouch, come Griaule e Dieterlen, spesso ha lavorato servendosi di interpreti non considerando necessaria una conoscenza approfondita della lingua degli attori. "Nonostante nella sua tesi di dottorato abbia analizzato dettagliatamente gli usi e i costumi dei Songhay con scansione giornaliera, la sua conoscenza della lingua Songhay era scarsa" (Henley 2009: 347).

La sua padronanza dei mezzi espressivi della cinepresa erano considerevoli, tuttavia non formulò mai teorie al proposito. I suoi limiti teorici non hanno condizionato i suoi tentativi di sviluppo di una epistemologia per la prassi di ripresa partendo dalle idee di Vertov. Usò alternativamente l'espressione *cinéma direct* come sinonimo di *cinéma-verité* per poter utilizzare la tecnica di lavoro con la nuova tecnologia del suono sincrono, denotata dalle parole *cinéma direct*, partendo dalle teorie di Vertov relativamente alla natura della conoscenza del mondo estrinsecata dall'apparato cinematografico chiamato *cinéma-verité*.

Per tutta la vita Jean Rouch si oppose al razzismo e ostentò sempre una profonda ammirazione per la cultura africana, che cercò di preservare e diffondere con i suoi film. La sua idea di antropologia si fondava sul concetto di immersione totale nel mondo dei soggetti rappresentati, modello ideale

di studio e comportamento critico per l'approccio etico e politico da seguire come prassi nel mondo contemporaneo postcoloniale.

Jean Rouch è stato un consumato raccontatore di storie, un affabulatore, si è inventato la vocazione di romantico mitologo. In ultima analisi, oltre la indubbia qualità di *film maker*, di teorico di un cinema calato tra la gente, di antropologo sul campo, il desiderio di sperimentare continuamente e la passione per la realtà sono stati la chiave di lettura di tutto il suo lavoro. "Questa passione continua ad ardere con i suoi film e continua a essere, continuamente, fonte di ispirazione e provocazione come quando provocò uno scandalo con la prima versione di *Les Maîtres fous* nel cinema del Musée de l'Homme più di cinquant'anni fa" (Henley 2009: 361).

Scegliere un solo film da analizzare nella filmografia di Rouch sarebbe fuorviante e impossibile, perché i temi e gli interessi sono molteplici e numerosissimi. L'attenzione di chi scrive è caduta su *Les Tambours d'avant: Tourou et Bitti*, girato nel 1971, perché il *plot* può ricollegarsi alla filosofia di questo volume (naturalmente molti altri sarebbero stati i film attinenti gli argomenti che sono stati trattati, ma chi scrive è particolarmente vicino a questo film perché ha rappresentato negli anni settanta del secolo scorso una via di accesso privilegiata alla cinematografia roussiana).

Les Tambours d'avant: Tourou et Bitti, un documentario di dieci minuti articolato in un lungo piano-sequenza, racconta una cerimonia di possessione degli spiriti della *brousse*, nel villaggio di Simiri, cinquanta miglia a nord di Niamey. Il film dimostra che come un non iniziato non possa entrare nel cerchio dei danzatori posseduti, così un antropologo non iniziato non possa raggiungere la profondità della realtà del campo. Rouch può immergersi nella realtà del campo perché la sua via iniziatica lo ha portato al cuore della filosofia songhay. È il quarto giorno delle cerimonie dedicate ai *gandyi bi*, gli Spiriti Neri della *brousse* che controllano le locuste e altri insetti. Gli abitanti di Simiri sanno che se faranno offerte gli spiriti proteggeranno i raccolti. Il primo giorno gli spiriti non si sono manifestati, nessuno è stato posseduto. I musicisti suonano i tamburi, *tourou*, dalla forma rotondeggiante, e *bitti*, dalla forma cilindrica, ricoperti di pelli di pecora. Nelle cerimonie di possessione *tourou* viene suonato con le mani. Improvvisamente la musica si arresta, il violinista sente che gli spiriti sono vicini, Sambo Albeda, il danzatore più anziano, è posseduto dallo spirito della iena, Kure, il tamburo *tourou* chiede cibo, Kure vuole mangiare, è affamato. La crisi o la trance di possessione è accompagnata dalla musica, che di solito ne viene considerata la causa. L'efficacia dei rumori emessi in un preciso contesto "è dovuta non alla loro natura ma alla organizzazione

coerente e significativa per la comunità umana che li ascolta. I suoni che rientrano nella percussione operano il passaggio alla temporalità specifica dei riti per via del loro senso, non del suono” (Le Breton 2006: 149). Dal punto di vista formale, la musica cambia considerevolmente, in alcuni casi completamente, da un paese all’altro e “si constata inoltre che, in fin dei conti, esistono altrettante musiche di possessione quanti sono i culti di possessione” (Rouget 1980: 15) e la scelta della tonalità e del modo potrebbero dipendere “da fattori estranei alla musica stessa e non dalla ricerca di questa o quella sua possibilità espressiva” (Rouget 1980: 132).

Le ombre calano sul villaggio, Kure costringe la vecchia Tusinye Wasi a danzare, che subito è posseduta da Hadjo, lo schiavo che è uno Spirito Nero. Gli spiriti chiedono il sacrificio di una capra, il sole tramonta, Rouch, che ha assistito alla cerimonia da partecipante, si allontana dal luogo dell’azione con la cinepresa, che “vede quello che i bambini di Simiri stanno vedendo” (Stoller 1992: 163).

Nel film *Tambours d'avant: Tourou et Bitti*, Rouch affronta il rituale immergendovisi totalmente in una sorta di *cine-trance* per riprendere le immagini del mondo reale con un profondo dialogo tra l’etnografo e l’«altro», al fine di attingere a una antropologia fenomenologicamente cosciente, per “appartenere”, come teorizza Geertz, alla società filmata.

Il processo di ripresa è un atto di fede, la fede che i suoi film [di Rouch] sono tanto il prodotto della mente inconscia del “*film maker*” quanto le precise documentazioni di un “etnografo”. Per esempio, in breve, nel rivoluzionario film *Tourou et Bitti* [1971], Rouch utilizza la narrazione per spiegare le circostanze del film – girato in un unico piano-sequenza di dieci minuti – e per domandarsi ad alta voce se era il suo atto di filmare – la sua *cine-trance* – che abbia potuto essere la causa del cadere in trance dei danzatori (De Bouzek 1989: 305).

La possessione è al centro dell’antropologia di Rouch, è un fenomeno culturale centrale nei suoi scritti antropologici ed è il soggetto principale di molti suoi film. La possessione è una legge di vita e di morte interrelata all’esistenza. Nelle cerimonie songhay rende visibile il contatto tra gli esseri umani e le divinità che controllano le forze dell’universo. Questo rapporto è segnato dal sangue delle vittime sacrificali, che propizia la felicità, la forza, la fecondità, la pioggia. Secondo Beneduce (2002: 80)

anche la trance è, a seconda che i culti terapeutici siano stati catturati nell'orbita dell'islam o del cristianesimo, differentemente distribuita: mentre nelle cerimonie di possessione che fanno riferimento alla tradizione locale o all'islam questa può presentarsi *tanto* nei terapeuti-medium *quanto* nei pazienti, in quelle copte o *hawariat* la trance e gli stati dissociativi si producono *unicamente* nei secondi. La dinamica storica mette in evidenza dunque come possa mutare, in relazione all'impatto di nuove tradizioni religiose, a) la *struttura simbolica* di un culto di possessione, b) la *tecnica* che ne orienta la finalità terapeutica (utilizzo o meno dell'esorcismo), c) la *tipologia dell'esperienza* nei partecipanti (distribuzione degli stati di trance), e dunque d) le *conseguenze psico-fisiologiche* che può esercitare di per sé l'adesione a un particolare orizzonte religioso. Questi intrecci solitamente sfuggono alle analisi che considerano soltanto, o prevalentemente, le dimensioni psico-patologiche della possessione e la dissociazione psichica che farebbe da sfondo.

Il *cinéma-vérité* di Rouch, probabilmente il più grande tra i cineasti-antropologi, esplicita una verità "provocata", come sostiene Eaton (1979: 51), nella consapevolezza del non poter rappresentare fedelmente la realtà, da cui origina la sua ricostruzione per mezzo dello sguardo dell'autore. Rouch ha inventato un linguaggio cinematografico nuovo, che sin dai primi anni Sessanta del secolo scorso è stato adottato dai registi della Nouvelle Vague. Scrive Cecilia Pennacini (2005: 121) che "la dimensione profondamente autoriale del cinema di Rouch, connessa con la sua sperimentazione poetica visionaria, prelude alle riflessioni che l'antropologia, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, produrrà su se stessa, sui suoi testi e sulla natura delle sue rappresentazioni". Il sogno di Rouch è stato quello di "costruire un'antropologia e un cinema che fondano e confondano mondi espressivi appartenenti all'Africa e all'Europa, in una condivisione gioiosa e affettuosa di esperienze e di emozioni" (Pennacini 2005: 121).

XIV.1 Bibliografia

Augé, Marc

- 2010 *Journal d'un SDF. Ethnofiction*, Paris, Éditions du Seuil (trad. it. *Diario di un senza fissa dimora. Ethnofiction*, Milano, Cortina Editore, 2011).
- 2013 *L'anthropologue et le monde global*, Paris, Colin (trad. it. *L'antropologo e il mondo globale*, Milano, Cortina Editore, 2014).

- Beneduce, Roberto
2002 *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storie*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Callari Galli, Matilde
1979 *Introduzione*, in Dell Hymes, *Antropologia radicale*, Milano, Bompiani.
- Cervoni, Albert
1965 *Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembèn Ousmane*, in «France Nouvelle», n. 1033, août.
- Colleyn, Jean-Paul
2009 *Jean Rouch cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du cinéma.
- DeBouzek, Jeanette
1989 *The ethnographic surrealism of Rean Rouch*, in Visual Anthropology, n. 2.
- Delahaye, Michel
1961 *La Règle du Rouch*, in “Cahiers du Cinéma”, juin.
- Detienne, Marcel
1981 *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard (trad. it. *L'invenzione della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014).
- Eaton, Nick
1979 *Anthropology, Reality, Cinema. The Films of Jean Rouch*, British Film Institute, London.
- Esnault, Philippe
1971 *Jean Rouch ou les aventures d'un nègre blanc*, in «Image et Son», n. 249, avril.
- Fabietti, Ugo e Remotti, Francesco, a cura di
1997 *Dizionario di antropologia - Etnologia, Antropologia culturale, Antropologia sociale*, Zanichelli, Bologna.
- Feld, Steven
1989 *Themes in the cinema of Jean Rouch*, in «Visual Anthropology», n. 2.
- Genero Madrigal, Katina
1999 *Tubab. Una danzatrice sulla via dei tamburi*, Torino, Ananke.
- Georgakas, Dan, Udayan, Gupta e Janda, Judy
2003 *The politics of visual anthropology*, in Steven Feld, ed., *Ciné-Ethnography*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press.

Haffner, Pierre

1982 *Jean Rouch jugé par six cinéastes d'Afrique noire*, in René Prédal, a cura di, *Jean Rouch, un griot gaulois*, in "Ciném-Action", n. 17.

Henley, Paul

2009 *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

de Heusch, Luc

2006 *Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité International du film ethnographique*, in L'Homme», n. 180.

Husserl, Edmund

1987 *Philosophie als strenge Wissenschaft*, Martinus Nijhoff (trad. it. *La filosofia come scienza rigorosa*, Roma-Bari, Laterza, 2005).

Le Breton, David

2006 *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, Éditions Métailié, Paris (trad. it. *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano, Cortina Editore, 2007).

Lévi-Strauss, Claude

1967 *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi.

2015 *Siamo tutti cannibali*, Bologna, il Mulino.

De Montaigne, Michel

1997-1998 *Essays*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions / Actes Sud (trad. it. *Saggi*, Milano, Bompiani, 2014).

Moravia, Sergio

2004 *Ragione strutturale e universi di senso. Saggio sul pensiero di Claude Lévi-Strauss*, Firenze, Le Lettere.

Nichols, Bill

1992 *Representing Reality. Issue and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.

Panikkar, Raimon

2008 *Mito, simbolo, culto*, in Id., *Opera Omnia*, vol. IX/1, Milano, Jaka, Book.

Pennacini, Cecilia

2005 *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.

Remotti, Francesco

2014 *Per un'antropologia inattuale*, Milano, elèuthera.

Rouget, Gilbert

1980 *La musique et la trance*, Paris, Gallimard (trad. it. *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi, 1986).

Rouch, Jean

1955 *À propos des films ethnographiques*, in «Positif», nn. 14-15, novembre.

1960 *La religione et la magie Songhay*, Brussels, Université de Bruxelles, 1989.

Rouch, Jean e Fulchignoni, Enrico

1989 *Conversation between Jean Rouch and Professor Enrico Fulchignoni*, in «Visual Anthropology», n. 2.

Speciale, Alessandra, a cura di

1998 *La nascita del cinema in Africa. Il cinema dell'Africa sub-sahariana dalle origini al 1975*, Torino, Edizioni Lindau.

Stoller, Paul

1992 *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago & London, The University of Chicago Press.

Taylor, Lucien

1991 *A life on the edge of film and anthropology*, in «Visual Anthropology Review», n. 7.

Abstract (ita/eng)

I. Posseduti dal jinn del cinema: filmare le danze di possessione in Marocco

di Nico Staiti e Silvia Bruni

Il *paper* racconta il lavoro sul campo degli autori sia in Kosovo sia in Marocco utilizzando apparecchiature di ripresa, sia fotografiche che video. Questo lavoro ha prodotto dei libri di fotografie e dei film documentari, ma è servito, prima di tutto, a orientare le relazioni tra noi ricercatori e gli attori delle vicende indagate, coltivate nell'arco di anni o di decenni. Certo agevolate o talvolta rese più problematiche da una certa possibilità mimetica, dovuta alle nostre origini: se avessimo avuto un altro modo di parlare o di gesticolare, le cose sarebbero state diverse, sia tra i Rom del Kosovo che in Marocco. Queste popolazioni hanno al centro interessi precisi, in generale, la musica e i riti, di fronte ai quali noi ricercatori e gli attori abbiamo posizioni diverse e scopi diversi. Gli attori quelle cose le fanno, noi ricercatori siamo a casa loro per cercare di capirle, per interpretarle e tradurle in un sistema di comunicazione diverso.

The *paper* illustrates the field work of the authors either in Kosovo or in Morocco by cine camera and camera. The result of this work are photographic books and documentary films. First this work makes possible our connections with the actors of our researches, during many years or ten years. Certainly these researches was facilitated or sometimes were most difficult owing to mimicry in accordance with our extractions: if our speaking and gesticulating should be different our relations should be different either among Rom or in Morocco. These populations have exact interests, generally speaking, the music and the rites. We and the actors have different behaviours in the presence of music and rites, also different purposes. The actors perform the rites, we go to these places to understand the rites and to translate them in a different communication method.

II. Dal primitivismo all'autenticità. Le danze africane tra vecchi e nuovi stereotipi

di Cristiana Natali

L'attribuzione alle danze africane di un carattere di primitività rappresenta da un lato l'eredità di una concezione evoluzionista mai del tutto tramontata, rinvenibile anche in alcuni manuali di storia della danza, dall'altro il risultato dell'applicazione di nuovi stereotipi che hanno tradotto in termini positivi qualificazioni precedentemente negative. Le presunte caratteristiche di semplicità, naturalità e autenticità associate alle forme coreutiche di matrice africana ne pregiudicano gravemente la comprensione e ne occultano la dimensione di dinamicità. Anche nel dibattito sulla cosiddetta danza africana contemporanea la stereotipizzazione del corpo nero va interpretata nei termini di una continuità con l'immaginario coloniale.

Characterising African dances as primitive represents on the one hand the heritage of an evolutionist concept which has not yet been abandoned and which can still be found in some dance history manuals. On the other hand, it is the result of the application of new stereotypes which give a positive aspect to previously negative qualifications. The supposed characteristics of simplicity, naturalness and authenticity associated with African dance seriously undermine the understanding of such forms of dance and conceal their dynamism. Also in the debate about so-

called contemporary African dance, stereotyping of the black body must be interpreted in terms of a continuity of colonial imagery.

III. *Un assolo lungo ottant'anni. Riflessioni antropologiche a partire dalle danze di corte mangbetu* di **Stefano Allovio**

A partire dai resoconti dei viaggiatori di fine Ottocento, sono molte le testimonianze anche visive (foto, disegni e filmati) che ritraggono i capi in un assolo di danza davanti a un pubblico composto dalle mogli, dai soldati e dai dignitari. La danza era considerata una espressione di potere e abilità. Durante la colonizzazione belga, i capi continuarono ad esibirsi in occasione delle visite di esploratori, viaggiatori e amministratori coloniali. L'assolo di danza esprime i mutamenti coloniali e le nuove logiche di disciplinamento dei corpi in un contesto di propaganda e di patrimonializzazione delle forme folkloriche ad uso della colonia. È opportuno al riguardo seguire le trasformazioni di un gesto, rilevare la complessità dei significati indigeni e cogliere le sfumature che emergono dai differenti contesti di esecuzione al fine di non semplificare l'analisi in una generica quanto ovvia critica post-coloniale.

Starting with the reports of late- 19th century travellers, we have a lot of documents (including photographs, drawings, footage) showing the mangbetu chiefs in a solo dance in front of wives, soldiers and dignitaries. Dancing was considered an expression of power and skill. During the Belgian colonial period, chiefs kept performing for the visits of explorers, travellers, and administrators. Solo dances express the new colonial order and disciplines of the body in a context of colonial propaganda and commodification of folklore. The text follows the transformations of a performance to underline the complexity of local meanings and the nuances deriving from the various contexts, in order to avoid the simplifications of a generic post-colonial critique

IV. *Danza africana: l'arte di presentificare* di **Katina Genero**

Attraverso la testimonianza dei suoi viaggi in Africa Occidentale e nei paesi della diaspora, e tramite l'esperienza diretta delle iniziazioni, Katina Genero evidenzia l'azione efficace, suggestiva e pregnante degli *ensemble* tradizionali di musica-danza-canto che, sia in ambito rituale che ludico, portano in primo piano la potenza di esistere del corpo e dello spirito, secondo la percezione del pluralismo filosofico africano. Il rito, trasposto anche sul piano dell'arte della messa in scena e in sala di danza, evoca, nel suo percorso artistico, un "presente in azione" dalle caratteristiche inconfondibili.

Katina Genero shows the effective, charming, meaningful action of the traditional *ensembles* of music-dance-singing through the account of her journeys in West Africa and in the Diaspora countries, and through the telling of her direct experience of initiations. These *ensembles* display the power of body and spirit existence, according to the perception of African philosophical pluralism, in both ritual and play contexts. Ritual, also transposed to the theatre and dance classes, evokes a "present-in-action" with unmistakable features.

V. *L'Escale 32. Diario di bordo italo-tunisino tra rap e Händel. Un viaggio iniziato nei centri sociali della periferia di Tunisi e terminato con uno spettacolo ai piedi del Sahara. Passando da Lampedusa e San Lazzaro.*

di **Andrea Paolucci**

Il racconto di diciotto mesi di lavoro consumati a realizzare due distinti progetti tra le due sponde del mediterraneo, due percorsi di ricerca teatrale nati dall'incontro di attori, registi e drammaturghi del Teatro dell'Argine con attori, registi e drammaturghi della compagnia tunisina Kūn Productions. Il primo, *Lampedusa Mirrors*, ha tentato di indagare, attraverso il teatro, le speranze e le paure di un gruppo di trenta adolescenti tunisini e le tensioni e i pregiudizi di trenta loro coetanei italiani. E infine l'incontro di alcuni di loro, a Bologna. Il secondo progetto, *L'Escale 32*, si è tradotto in una produzione originale pensata per l'apertura delle *Journées Théâtrales de Carthage*, dando così vita a uno spettacolo con trenta artisti italiani e tunisini tra attori, danzatori e cantanti. Un viaggio reale e metaforico tra tradizioni teatrali secolari, alla perenne ricerca di un equilibrio tra estetiche, poetiche e pratiche profondamente diverse ma ancora una volta meravigliosamente attigue.

The story of eighteen months spent working on two distinct projects between the two banks of the Mediterranean, two theatrical research paths born from the meeting of actors, directors and dramatists of the Teatro dell'Argine with actors, directors and playwrights of Tunisian company Kūn Productions. The first, *Lampedusa Mirrors*, attempted to investigate, through the theater, the hopes and fears of a group of thirty Tunisian teenagers and the tensions and prejudices of thirty Italian peers. And finally, the meeting of some of them, in Bologna. The second project, *L'Escale 32*, has translated into an original production conceived for the opening of the *Journées Théâtrales de Carthage*, thus giving life to a show with thirty Italian and Tunisian artists from actors, dancers and singers. A real and metaphorical journey between secular theatrical traditions, the perpetual quest for a balance between aesthetics, poetics and profoundly different practices but once again wonderfully adventurous.

VI. *I sogni di Mandiaye, griot per vocazione*

di **Marco Martinelli**

Un omaggio a Mandiaye N'Diaye, per i 25 anni della "colonna africana" del Teatro delle Albe, accompagnato da una riflessione sui fondamenti della teatralità senegalese: la narrazione del *griot* e il cerchio del *sabàr*.

This paper is a compliment to Mandiaye N'Diaye, who was the "colonna africana" of the Teatro delle Albe for 25 years. Moreover, this paper suggests a reflection about the theatrically of Senegal: the narration of *griot* and the circle of *sabàr*.

VII. *Le danze come pratica liminale*

di **Pietro Floridia**

In che misura le danze africane possono contribuire a generare un incontro tra italiani e richiedenti asilo africani nell'ambito di un laboratorio teatrale? Quali elementi di tali danze possono rivelarsi

utili a creare coesione all'interno di un gruppo? Queste le domande che sottostanno all'intervento di Pietro Floridia che, con lo sguardo del regista di teatro e non dell'antropologo, racconta di quando ha portato venti allievi italiani all'interno di un centro di accoglienza, di come gli ospiti del centro abbiano coinvolto in danze gli italiani e di come, infine, tali danze abbiano contribuito a fare accadere un incontro in una zona "liminale", in una terra di nessuno.

To what extent African dances can contribute to generate a meeting between Italian people and asylum-seekers in a theatre workshop? Which elements of those dances could turn out to be useful in order to create cohesion inside a group? These are the questions submitted to the speech by Pietro Floridia who, from the perspective of a director and not of an anthropologist, tells about the experience of having brought twenty Italian scholar in an immigration center, about how the guests of this center has involved the Italians in African dances and, finally, about how these dances have contributed to create a meeting in a marginal place, in a nobody's land.

VIII. *Sufismo, «fantasia» e performances femminili nell'Eritrea coloniale* di **Silvia Bruzzi**

Immagini di «fantasie di donne», riprodotte attraverso la fotografia coloniale, hanno ampiamente circolato grazie alla letteratura di viaggio, le cartoline e le esposizioni coloniali, alimentando così l'estetica dell'esotismo. Quegli stessi scatti non sono però solo un'espressione della fascinazione, che avvolse l'impresa coloniale italiana in Africa orientale attraverso l'esotismo e l'erotismo delle danze delle «veneri nere». In effetti, *performances* di donne presso centri di spiritualità sufi animarono l'immaginazione tanto dei viaggiatori stranieri, quanto degli africani. Questo contributo traccia una microstoria delle *performances* femminili che erano messe in scena presso dei centri sufi in Eritrea. Cercheremo così di esplorare il legame tra turismo, danza e spiritualità in epoca coloniale (1920-1930).

Images of so-called «women's fantasies», produced in colonial photography, have widely circulated thanks to travel literature, postcards and colonial exhibitions, thus feeding the taste of exoticism. However, those same shots are not just an expression of the fascination that covered the Italian colonial enterprise in East Africa, with the exoticism and the eroticism of Black Venus' dances. In fact, African women's performances at Sufi spiritual centers nourished the imagination of both foreign travelers as well as natives. This contribution draws a micro history of women's performances that were staged at Sufi centers (centers of Islamic mysticism) in Eritrea. In this way, we try to shed a light on the links between tourism, entertainment and spirituality in the colonial era (1920-1930).

IX. *Da Kpaana a Janz: dinamiche coreografiche nel Ghana Nordoccidentale* di **Cesare Poppi**

Le pratiche coreutiche hanno accompagnato passo dopo passo le trasformazioni politiche, sociali e culturali che hanno interessato il Paese dall'epoca coloniale al presente. Il contributo illustra il mutevole e complesso percorso di tali dinamiche con particolare riferimento al Nord del Paese - poco noto eppure paradigmatico in quanto portatore di implicazione più generali.

Coreutic practices in Ghana have accompanied step-by-step the transformations – political, social and cultural- which occurred in the country from the colonial period to the present. The paper illustrates the main shifting grounds within which such dynamics have taken place, with special reference to the often overlooked – and yet paradigmatic of wider implications - Northern Region of the Country.

X. *Lo zar Seifou Tchenger allo specchio di Abba (padre) G.M. Una testimonianza sulla musica azmari all'interno dei culti di possessione in Etiopia*

di **Laura Budriesi**

Presento alcuni momenti della mia seconda esperienza di ricerca sul campo in Etiopia (Gondar, regione Amhara, 2015) dove, studiando i culti di possessione, ho incontrato il *balezar Abba* (Padre) G.M. Il suo "corpo-voce", la sua gestualità rituale, i suoi oggetti di culto, i suoi "costumi", sono strettamente legati agli spiriti che tiene sotto controllo: *Demses* e *Seifu Tchenger*. Essi raccolgono l'eredità degli antichi spiriti guerrieri di Gondar e rinviano alle ricerche sui posseduti, studiati nella stessa città, da Michel Leiris nei primi anni Trenta. L'analisi verte sulla particolarità delle parole di *Abba* G.M. sulla sua danza, sull'identità degli spiriti di cui racconta. Protagonista di una delle cerimonie a cui ho preso parte è anche un giovane *azmari*, suonatore tradizionale di *masinqo* (una sorta di chitarra), un professionista dell'intrattenimento, qui nella veste di musicista che aiuta la manifestazione della possessione attraverso la danza.

I present some moments of my second fieldwork in Ethiopia (Gondar -Amhara region, 2015), studying possession cults, I attended the ceremonies of *balezar Abba* (Father) G.M. His "body-voice", his ritual gesture and objects, his "customs" are closely linked to the spirits he holds under control: *Demses* and *Seifou Tchenger*. They get heritage of the ancient warrior spirits of Gondar and refers to the researches of the possessed, studied in the same city by Michel Leiris in the early Thirties. The analysis deals with the peculiarities of *Abba* G. M. words, his dance, the identities of the spirit that he tells of. The protagonist of one of the ceremonies I attended is also a young *azmari*, a traditional *masinqo* player (a kind of guitar), an entertainment professional, here as a musician who helps the demonstration of possessions through dance.

XI. *Africa questa (s)conosciuta: ritualità del continente nero secondo i Mondo Movie di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi*

di **Davide Turrini**

La rappresentazione realistica e sensazionalistica dell'esotismo retrogrado e ancestrale messo continuamente a confronto con i cascami e le estremizzazioni dell'Occidente nel flone cinematografico che ha preso il via con i mockumentary di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi: *Mondo Cane, Mondo cane 2, Africa Addio*.

The realistic e sensationalistic rapresentation of the conservative and ancestral exocitism compared with western wastes and extremizations in the cinematographic genre started by Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi mockumentary: *Mondo Cane, Mondo cane 2, Africa Addio*.

XII. Nominando l'altro: intervento per una Pedagogia AlterCulturale

di **Enrico Masi**

Con il termine *alter* si indica una delle figure più affascinanti del panorama sociale. Il ricercatore stesso è alla continua e strenua caccia di questa figura. Come si è spesso ripetuto, *l'altro sono io*, ovvero non esiste differenza tra noi come altro e l'altro da noi. Il presente intervento affronta il tema dell'altro in relazione al fenomeno neo-coloniale tentando di superare una prima barriera e fornire un quadro aggiornato della situazione urbana, all'interno della quale si avvera lo scontro dialettico del presente. Il ruolo pedagogico attivo, nel riconoscimento di alcune dinamiche egemoniche di potere, può essere partecipe all'interno del dibattito verso la costruzione di un universo condiviso di valori utili alla lettura del contesto quotidiano. L'intervento si sofferma su tre esperienze comunitarie religiose di origine africana mettendo a confronto realtà urbane molto diverse come Londra e Bologna. Questi tre casi studio diventano modelli per avvicinarsi al tema della conversione degli spazi nel contesto metropolitano, così come un pretesto sociale e localizzato per analizzare le ripercussioni dei nuovi colonialismi. La chiesa evangelica di Mare Street confrontata con il credo Kimbanguista di Edmonton riesce a trasmettere alcuni dei segnali occulti che la cosiddetta diaspora post-coloniale ha portato con sé nelle città dell'occidente europeo. Allo stesso modo, un'industria convertita in spazio di culto alla periferia di una metropoli regionale del Nord Italia contiene altrettanti sintomi che permettono di consolidare una teoria di riferimento nel presente passaggio tra processi globali e forme latenti di egemonia coloniale, egemonia che viene letta in chiave fenomenologica e utilizzando la lente degli studi visuali legati alla città.

When the term *Other* appears, one of the most interesting figures of the entire social panorama releases its power and its energy. This energy is peculiar. The researcher himself is constantly operating to find this figure, and to understand its values. We always repeat the sentence: *I'm the other*, and the meaning of this sentence is the proof that there is no difference between we as the other and the actual other. This brief essay takes into account the neo-colonialism as a cultural phenomenon trying to go beyond its formal barrier, to deliver a clear view of the urban situation in which the dialectic conflict becomes real. The pedagogical role is active, while discerning some hegemonic dynamics, in obtaining a specific party inside the general debate towards the construction of a shared universe of values, useful for the reading skill in everyday life context. The essay focuses on three communitarian religious experiences of African origins, to compare urban matters of such diversity as London, where we *sub*-compare two cases, and Bologna. These three case studies become possible patterns to approach the core issue of *Space conversion* within the metropolitan context, and also creates a pretext of social nature, geographically situated to comprehend the reverberations of new colonial processes. The Mare Street evangelical church compared with the Kimbanguist community in Edmonton give us the opportunity to observe some concealed signals brought in western civilization by the post-colonial diaspora. Simultaneously, a factory converted into a worship space located in the periphery of a metropolis of regional dimensions such as Bologna, contains just as many manifestations able to strengthen a reference point between the global transition and the hidden hegemonic legacy; this colonial hegemony will become part of a phenomenological perspective used to enter a visual urban study.

XIII. *La Platea e il Cerchio*

di **Linda Pasina**

La danza in Senegal rappresenta ancora oggi un aspetto fondante della vita sociale della comunità: ogni cerimonia ha come culmine il cerchio in cui i balli sono animati dai *griot*, antichi padroni del ritmo e della parola. Danza e percussione sono in Senegal indissolubilmente legati: linguaggio corporeo archetipico dell'essere umano il primo e traduzione dei messaggi degli spiriti che abitano la natura il secondo. Entrambi si rifanno a un mondo in cui l'uomo e la natura sono in sinergia e interagiscono attraverso il ritmo, in cui membra e strumento dialogano. Matrimoni, battesimi, riti di possessione e persino manifestazioni sportive di lotta prevedono momenti in cui tutti gli occhi sono puntati al *gew*, il cerchio delle danze, dove protagonisti diventano i maestri *gewel* (parola della lingua locale *wolof* indicante il *griot*, letteralmente "padrone del cerchio") e coloro che giocano con loro nella sfida al dominio del ritmo e del gesto. Il cerchio delle danze rappresenta il non-luogo dove ogni tabù ha il diritto di cadere, dove può emergere ogni emozione che nella vita reale non è lecito lasciar venire in superficie. Le vere padrone del cerchio sono le donne. "In Senegal, le donne vivono la danza, gli uomini la giocano": così diceva Mandiaye N'Diaye, attore per vent'anni in Italia con il Teatro delle Albe poi tornato in Senegal con il sogno di creare un teatro nel proprio villaggio natale. Nel lavoro sui contenuti della cultura senegalese, musica e danza erano elementi che Mandiaye N'Diaye considerava fondamentali affinché l'artificio scenico si rompesse e la rappresentazione diventasse vita. A chiunque gli chiedesse quali caratteristiche delle tradizioni spettacolari che aveva studiato puntasse a far incontrare, rispondeva: "l'attenzione della platea e la vita del cerchio".

Nowadays, dance is still a central concern of each and every aspect of everyone's life in Senegal. *Griots*, ancestral rulers of circle dances, still dictate the rhythm and the word. Dances and percussions make the music and are inescapably intertwined. The language of the body mingles with the messages from the Other World, and together epitomise how Man and Nature are just one thing that becomes through musical rhythm. Weddings, baptisms, and possessions, as much as sport events and wrestling, are imbued by dancing moments as performed by the *Gewels* (the *Wolof* version of the *Griot*) within the *Gew*, i.e. the dancing circle. By competing over rhythm and gestures, participants and *Gewels* stage within the circle of dancing, a non-space where prescriptions and taboos are allowed, and with them all emotions that are usually forbidden. True rulers of such a space are the women. Mandiaye N'Diaye once said that women *live the dance* whereas men just *play it*. Mandiaye, who was for 20 years actor at the 'Teatro delle Albe' in Italy, decided then to come back to his village, and revive the Senegalese theatre: to him, rhythm and dance are the keys to unwrap the notion of stage, and turn representations alive, to, as he often would explain, convene the audience's attention and the circle's life.

XIV. *Jean Rouch ovvero Un antropologo racconta con la cinepresa*

di **Giovanni Azzaroni**

La memoria cinematografica può rappresentare uno strumento formidabile di conservazione della memoria etnica, che struttura il fondamento su cui si costruisce la cultura delle società illetterate (ma anche di quelle letterate), e cioè delle rappresentazioni relative al suo passato e al suo divenire, quindi della sua storia. Nel 1950 si è verificata una svolta importante nello sviluppo del

cinema africano, nel tentativo di scoprire e comprendere la civiltà africana per poterla comunicare a un pubblico di un'altra cultura. Da un punto di vista storico il 1950 rappresenta pure l'inizio della crisi del colonialismo con i primi moti di indipendenza. Da questo momento lo sviluppo del cinema africano, secondo Rouch, continuerà nell'ambito di due generi: Africa esotica e Africa etnografica.

The cinema memory is an important means to keep the ethnic memory, which is the basis to create the culture of uncultured society, but also of cultured society, in fact the ethnic memory can symbolize the last times and the future times, therefore its history. In 1950 the cinema of Africa developed to understand the African civilization and to disclose it to people of different culture. Starting from history the 1950 is the beginning of the crisis of colonialism owing to first independence revolt. In Rouch opinion starting from this time the development of cinema of Africa developed two kind: exotic Africa and ethnographic Africa.

Profilo Autori

Domenico Staiti

è professore di Etnomusicologia presso l'Università di Bologna. Ha svolto ricerche storiche, iconografiche, organologiche ed etnomusicologiche. Queste ultime soprattutto in Italia meridionale, tra i Rom del Kosovo e in Marocco. Svolge un'intensa attività di documentazione fotografica e filmica: il documentario sulle tradizioni femminili dei Rom del Kosovo è stato pubblicato nel 2012 in allegato a una monografia (*Kajda*, Roma, Squilibri). Da qualche anno lavora alle riprese per un film sulla musica e sui riti femminili in Marocco.

Domenico Staiti

is professor of Ethnomusicology in Bologna University. His researchs are historical, hiconographic, organologic and ethnomusicologicall. He worked in South Italy and in Morocco and studied the Rom of Kosovo. He was a very engaged film maker and a photographer: the film about female tradition of Rom of Kosovo was published in 2012 with a monograph (*Kajda*, Rome, Squilibri). For some times he is creating a film about music and female rites in Morocco.

Cristiana Natali

(PhD) insegna Antropologia culturale e Metodologie della ricerca etnografica presso l'Università di Bologna. Ha condotto ricerche sulla ritualità funebre dei guerriglieri tamil (Sri Lanka) e si occupa del ruolo della danza nei processi di costruzione identitaria dei Tamil della diaspora.

Cristiana Natali

(PhD) teaches Cultural Anthropology and Methodologies of Ethnographic Research at the University of Bologna. She has carried out fieldwork among the Tamil Tigers in the northeast of Sri Lanka, focusing in particular on funeral rituals. Currently, she is working on the role of dance in the processes of identity construction in the Tamil Diaspora.

Stefano Allovio

insegna Antropologia culturale e Antropologia sociale presso l'Università di Milano Statale. Ha svolto ricerche in Burundi, nella Repubblica democratica del Congo e nelle Alpi occidentali. Fra i lavori dedicati ai gruppi mangbetu si segnalano: *La foresta di alleanze* (Roma-Bari, Laterza 1999) e *Culture e congiunture. Saggi di etnografia e storia mangbetu* (Milano, Guerini 2006).

Stefano Allovio

teaches Cultural Anthropology and Social Anthropology at the University of Milan. He has conducted research in Burundi, in the Democratic Republic of the Congo and in Western Italian Alps. His works on the Mangbetu include: *La foresta di alleanze* (Roma-Bari, Laterza 1999) and *Culture e congiunture. Saggi di etnografia e storia mangbetu* (Milano, Guerini 2006).

Katina Genero

danzatrice, insegnante e coreografa, pioniera in Italia della danza Afro ispirata alle tradizioni dell'Africa Occidentale, ha creato lo stile Ritmi e Danze Afro® insieme al noto percussionista Bruno Genero, primo *djembefolà* italiano. Ha fondato la *Kaidara Dance Company* e promosso il Festival Internazionale *Afro e Oltre... e Altro*. Dal 1979 insegna a Torino alla propria scuola *Mamadanse* e in

stages internazionali. Nel 2000 ha pubblicato il libro *Tubab, una danzatrice sulla via dei tamburi* (Ananke edizioni).

Katina Genero

dancer, teacher and choreographer, pioneer in Italy of the technique inspired by the traditions of Western Africa, she created the style *Ritmi e Danze Afro*® with the well-known drummer Bruno Genero, the first Italian *djembefolà*. She founded the *Kaidara Dance Company* and promoted the international Festival *Afro e Oltre... e Altro*. Since 1979 she has been teaching in Turin at her school *Mamadanse* and in international workshops. In 2000 she published *Tubab, una danzatrice sulla via dei tamburi* [*Tubab, a dancer on the road of drums*] (Ananke).

Andrea Paolucci

classe 1969, bolognese, è regista, drammaturgo e condirettore artistico del Teatro dell'Argine. Dirige dal 2000 l'ITC Teatro, sala da 220 posti alle porte di Bologna. Dal 1994 ad oggi firma la regia di più di 20 spettacoli tra cui *Il caso Di Bella* (2000), *Gli Equilibristi* (2005), *I cavalli alla finestra* (2010), *Il circo capovolto* (2013), *Le Parole e la Città* (2014 – Finalista premio Ubu 2015), *Bassa Continua/Percorso Manicomio del Progetto Ligabue* (2015 – Vincitore Premio Ubu 2015), *L'Escale 32* (2015).

Andrea Paolucci

born in 1969 in Bologna, is theatre director, playwright and co-art director of Teatro dell'Argine. Since 2000, he is art director of ITC Teatro, a 220 seats theatre near Bologna. From 1994 on, he has created more than 20 shows, including *Il caso Di Bella* (2000), *Gli Equilibristi* (2005), *I cavalli alla finestra* (2010), *Il circo capovolto* (2013), *Le Parole e la Città* (2014 – selected for Ubu Award 2015), *Bassa Continua Manicomio Route of Ligabue Project* (2015 – Ubu Award 2015), *L'Escale 32* (2015).

Pietro Floridia

è regista teatrale, sceneggiatore, scenografo, attore. Nel 1993 fonda Il Teatro dell'Argine a Bologna dove è stato presidente e direttore artistico per molti anni. Dal 1998 al 2013 è direttore artistico, insieme a Nicola Bonazzi e Andrea Paolucci, dell'ITC Teatro Comunale di San Lazzaro. In questo ambito nasce la Compagnia dei Rifugiati. Nel 2014, la Compagnia dei Rifugiati, diventa indipendente e cambia nome in "Cantieri Meticci" (www.cantierimeticci.it), dove Pietro Floridia sta occupando attualmente il ruolo di direttore artistico. Dal 2016 coordina e dirige i "Quartieri Teatrali", il primo progetto in Italia finalizzato alla creazione di gruppi teatrali che uniscono i richiedenti asilo, i profughi e gli italiani in tutti i quartieri di Bologna.

Pietro Floridia

Theatre director, scriptwriter, scenographer, actor. In 1993 he establishes Teatro dell'Argine in Bologna where he is the president and artistic director for many years. From 1998 until 2013 is the artistic director, together with Nicola Bonazzi and Andrea Paolucci, of ITC Teatro Comunale of San Lazzaro. In this context the company of the Refugees is born. In 2014 This Company which was becomes independent and changes its name to Cantieri Meticci (www.cantierimeticci.it), where *Pietro Floridia* is currently covering the role of artistic and main director. In 2016 he coordinates and directs 'Quartieri Teatrali', the first project in Italy aimed at creating theatre groups, which unite asylum seekers, refugees and Italians in all neighbourhoods of Bologna.

Marco Martinelli

è fondatore, drammaturgo e regista del Teatro delle Albe, compagnia attiva dal 1983 sul piano nazionale e internazionale con cui ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti: il Premio Ubu, ottenuto 4 volte (nel 1996, 1997, 2007 e 2013); il "Golden Laurel" (2003) del Festival internazionale Mess di Sarajevo; il "Premio alla carriera" (2009) del festival internazionale tunisino Journées théâtrales de Carthage. È del 2015 il Premio Enriquez - sezione *Registi di impegno sociale e civile* "per la splendida regia dello spettacolo *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*". I testi di Martinelli sono pubblicati in Italia da Ubulibri, Editoria&spettacolo, Luca Sossella Editore, e sono stati tradotti, pubblicati e messi in scena in Francia, Belgio, Germania, Romania e negli Stati Uniti. Nel 2016 Ponte alle Grazie ha pubblicato il suo *Aristofane a Scampia - come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*. Nel 2017 insieme a Ermanna Montanari firma l'ideazione, la direzione artistica e la regia di *INFERNO Chiamata pubblica per la "Divina Commedia" di Dante Alighieri*, prodotto da Ravenna Festival in coproduzione con Teatro delle Albe/Ravenna Teatro, spettacolo per il quale ricevono il Lauro Dantesco ad honorem 2017, conferito dal Centro Relazioni Culturali del Comune di Ravenna. *INFERNO* costituisce la prima anta del progetto *LA DIVINA COMMEDIA 2017-2021*. Marco Martinelli è inoltre fondatore della non-scuola del Teatro delle Albe, pratica teatrale-pedagogica con gli adolescenti che è diventata punto di osservazione per molti studiosi, che le Albe hanno portato in tutta Italia e nel mondo da Napoli-Scampia a Dakar (Senegal), Rio De Janeiro (Brasile), Mons (Belgio) e New York (U.S.A.)

Marco Martinelli

is the founder, stage director and dramaturg of Teatro delle Albe, which is an international and national group. Teatro delle Albe received many prizes and recognitions: the Ubu prize for four times (in 1996, 1997, 2007 and 2013); the "Golden Laurel" (2003) of International Mess festival of Serajevo; the life time achievement award (2009) of International tunisian festival Journées théâtrales de Carthage. The prize Enriquez for social and civil commitment stage director "for the wonderfull direction of *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*. The books of Martinelli are published in Italy by Ubulibri, Editoria&spettacolo, Luca Sossella Editore, and are translated, published and performed in France, Belgium, Germany, Rumania and United States. In 2016 his *Aristofane a Scampia – come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola* was published by Ponte alle Grazie. In 2017 he created and performed *INFERNO Chiamata pubblica per la "Divina Commedia" di Dante Alighieri* together with Ermanna Montanari, which was produced by Ravenna Festival and co-produced with Teatro delle Albe/Ravenna Teatro. Marco Martinelli and Ermanna Montanari received the Lauro Dantesco ad honorem 2017 by the Centro Relazione Culturali of Ravenna municipally for *INFERNO*. *INFERNO* is the first part of *LA DIVINA COMMEDIA 2017-2021* project. Besides Marco Martinelli created the non-scuola of Teatro delle Albe, which is a pedagogical project for many scholars. The Teatro delle Albe showed this project in Italy and all over the world, from Napoli-Scampia to Dakar (Senegal), Rio De Janeiro (Brasil), Mons (Belgium) and New York (USA).

Silvia Bruzzi

è ricercatrice alla *Chaire d'Etudes Africaines Comparées* (EGE Rabat). Dal 2015 organizza con Elena Vezzadini (IMAF-Paris / CNRS) e Henri Medard (IMAF-Aix / CNRS) il seminario annuale di storia sociale dell'Africa orientale (XIX-XX) all'EHESS di Paris. Le sue ricerche vertono sulla storia sociale

del Corno d'Africa, con un'attenzione particolare rivolta al rapporto tra Islam, colonialismo italiano e dinamiche di genere.

Silvia Bruzzi

is researcher at the *Chaire d'Etudes Africaines Comparées* (EGE Rabat). From 2015 she is co-organizer with Elena Vezzadini (IMAf-Paris / CNRS) and Henri Medard (IMAf-Aix / CNRS) of the seminar «Social History of East Africa (XIX-XX)» at EHESS in Paris. Her research activities focus on gender, Islam and colonialism in Northeast Africa.

Cesare Poppi

è nato nel 1953 a Bologna. Qui si è laureato in Filosofia con Bernardo Bernardi per poi conseguire Master e Dottorato di Ricerca in Antropologia Sociale a Cambridge (UK) con Sir Jack Goody. Conduce ricerche fra i Ladini di Fassa dal 1974 e dal 1984 sulle società segrete delle maschere nel Nord del Ghana. Ha insegnato alle Università dell'East Anglia (Norwich, UK), Malta, Bologna e Trento. E' stato *Visiting Professor* alle Università di Seattle ed Austin (USA) e Buea (Cameroon). E' titolare di corsi in antropologia alle Università SUPSI di Lugano (CH), UNISG di Pollenzo (Torino, I) e Bozen/Bolzano (I). È stato consulente scientifico del programma di ricerca della Comunità Europea *Carnival King of Europe*. CV e Bibliografia completi in www.academia.edu. Vive in un borgo abbandonato delle Dolomiti Orientali e naviga in Adriatico appena può.

Cesare Poppi

born in Bologna in 1953, obtained a Laurea in Filosofia at the University of Bologna with Bernardo Bernardi. Subsequently he was awarded an MPhil and PhD in Social Anthropology at the University of Cambridge, UK, with Sir Jack Goody. CP has conducted research among the Ladins of the Val di Fassa (Dolomites) since 1974. From 1983 he has been engaged in research on masks and secret societies in NW Ghana. Since 2003 he has conducted fieldwork on winter masquerades in Europe (www.carnivalkingofeurope.it). He has lectured at the University of East Anglia (Norwich, UK), Bologna and Trent (I), besides holding positions in Cameroon, Malta and the US. CP currently teaches Anthropology at SUPSI, Lugano, CH; UNISG Pollenzo and the University of Bozen/Bolzano. He lives and works in a deserted hamlet in the Eastern Dolomites - and sails the Adriatic whenever possible.

Laura Budriesi

è ricercatore in ambito teatrale presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Ha svolto ricerche sul campo in Mali e in Etiopia. Nel 2012 ha pubblicato: *Viaggio attraverso la possessione nell'Etiopia di oggi* (Bologna, Odoja). Sui culti di possessione in Etiopia ha realizzato il documentario *In search of wukabi: Demses e Seyfou Tchenger* (2016, produzione Caucaso Factory). Nel 2017 ha pubblicato: *Michel Leiris. Il teatro della possessione* (Bologna, Pàtron) e *Michel Leiris sui palcoscenici della possessione. Etiopia e Haiti. Scritti 1930 - 1983* (Bologna, Pàtron), una raccolta di saggi sulla possessione in Etiopia e ad Haiti tradotti e commentati.

Laura Budriesi

is Assistant Professor in Theatre and Performance Studies at the Department of Arts (University of Bologna). She has conducted research in Mali and Ethiopia. In 2012 she published a monograph *Viaggio attraverso la possessione nell'Etiopia di oggi* (Bologna, Odoja). About possession cults in

Ethiopia she made the documentary *In search of wukabi: Demses and Seyfou Tchenger* (2016, Caucaso Factory production). In 2017 she published *Michel Leiris il teatro della possessione* (Bologna, Pàtron) and *Michel Leiris sui palcoscenici della possessione. Scritti 1930 - 1983* (Bologna, Pàtron), a collection of essays on czar cults in Ethiopia and in Haiti translated and commented.

Davide Turrini

è giornalista e scrive per ilfattoquotidiano.it, [segnocinema](http://segnocinema.it) e spietati.it

Davide Turrini

is a journalist and write for ilfattoquotidiano.it, [segnocinema](http://segnocinema.it) and spietati.it

Enrico Masi

è dottore di ricerca in Scienze Pedagogiche. Regista e antropologo visuale formato presso Alma Mater Studiorum, ha una formazione che varia dagli studi fenomenologici a quelli geografici. Lavora sui temi della contaminazione interculturale nell'era Postmoderna e sull'educazione alla cultura visuale. Autore di film-documentari presentati in festival e istituzioni internazionali tra queste British Film Institute, Politecnico di Torino, Humboldt University, KTH Stoccolma.

Enrico Masi

Phd in Pedagogical Sciences, is a film director and visual anthropologist, educated at Alma Mater Studiorum – University of Bologna. His cultural path contains phenomenological and geographical studies about the postmodern issue. His films has been presented in various festivals and international institutions, among which BFI, Politecnico di Torino, Humboldt – Berlin, KTH Stockholm, Honk Kong University.

Linda Pasina

si è laureata in Storia del Nuovo Teatro presso il Corso di Laurea Specialistica in Discipline Teatrali dell'Università di Bologna. La sua ricerca sul teatro di Mandiaye N'Diaye è iniziata con la tesi di laurea ed è continuata negli anni, attraverso un'indagine di campo che l'ha portata a vivere per lunghi periodi in Senegal. Ha lavorato con il Takku Ligey Théâtre di Mandiaye N'Diaye e ora collabora con l'Associazione Sunugal di Milano, che opera nei campi del co-sviluppo e dell'intercultura.

Linda Pasina

has a MA in History of Contemporary Theatre at the DAMS, University of Bologna (Italy). Her rooted commitment to Mandiaye N'Diaye's Takku Ligey Théâtre developed from her academic work into a life-long ethnographic research in Senegal. She currently works for the Milan-based NGO Sunugal on inter-culture and sustainable development.

Giovanni Azzaroni

ha insegnato Antropologia dello Spettacolo e Teatri Orientali presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Ha svolto ricerche in Asia, Africa e nel Meridione d'Italia. Tra le sue pubblicazioni più recenti *Teatro in Asia*, 4 voll. (1998-2006); *Le realtà del mito due* (2008); *La Settimana Santa a Mottola* (2010); con Matteo Casari, *Asia il teatro che danza* (2011) e *Raccontare*

la Grecia (2015); *Il mare della fertilità. Un'analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio* (2017). È direttore scientifico della rivista online "Antropologia e Teatro - Rivista di Studi".

Giovanni Azzaroni

taught Anthropology of Performance and Eastern Theatres in Departement of Music and Theatre of Bologna University. He worked in Asia, Africa and South Italy. His last books are *Teatro in Asia*, 4 voll. (1998-2006); *Le realtà del mito due* (2008); *La Settimana Santa a Mottola* 2010); he wrote *Asia il teatro che danza* (2011) and *Raccontare la Grecia* (2015) together with Matteo Casari; moreover he wrote *Il mare della fertilità. Un'analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio* (2017). He is scientific director of online review "Antropologia e Teatro - Rivista di Studi".